DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DAL SECOLO XIV

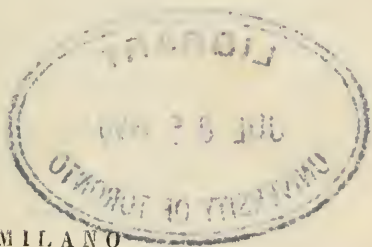
FINO AL PRINCIPIO DEL SECOLO XIX.

TRATTATO

DI

J. G. L. SIMONDE DE SISMONDI.

TRADUZIONE DALL' ORIGINALE FRANCESE.

VOLUME SECONDO.

MILANO

PER GIOVANNI SILVESTRI

1820.

DELLA LETTERATURA ITALIANA.

CAPITOLO VIII.

Decadenza della Letteratura italiana nel secolo XVII. Secentisti (*).

Gli avvenimenti che sconvolgono la sorte delle nazioni, sono più rapidi della vita degl' individui; e un popolo può perdere tutto ciò che formava il suo carattere, la sua energia e la sua gloria, senza che le nobili passioni, destitute d' ogni incentivo, sieno ancor tutte estinte nell' universalità de' cittadini. Quelli che nella lor prima giovinezza ricevettero da favorevoli circostanze i germi felici del talento e del genio, non li soffocheranno certamente, sebbene le pubbliche calamità spoglino la loro patria della sua indipendenza, o spengano nel popolo l' amore di ciò che merita stima. Non di rado si sono veduti alcuni uomini salire alla cima della gloria letteraria, nell' epoca stessa che la decadenza di tutte le

(*) È noto che gl' Italiani chiamano il *millesecento*, o a dirittura *il secento*, il secolo XVII; e *secentisti*, gli scrittori di quel secolo.

istituzioni politiche sembrava che dovesse alienar gli animi dalla gloria, e inspirar loro avversione a qualunque sviluppo dell' intelletto. Ond' è che, ad onta delle funeste rivoluzioni che cominciarono in Italia verso gli ultimi anni del secolo XV, il secolo seguente produsse a un tratto un numero assai maggiore d' uomini insigni, di quel che prodotto avesse per avventura presso niuna nazione un eguale periodo di tempo. Se le pubbliche sciagure avessero avuto un termine; se l' Italia, dopo cinquant' anni di guerra, fosse ritornata pressappoco nello stato in che si trovava sul finire del secolo XV, la tradizione di tutte le belle arti e di tutti i generi di coltura intellettuale sarebbe stata mantenuta da quei grandi uomini; a malgrado de' disastri e dell' oppressione d' un mezzo secolo, ella sarebbe risorta vigorosamente dalla sua abbiezione, e appena si sarebbe scorto un vôto nell' istoria dello spirito umano. Ma le calamità del principio del secolo XVI riuscirono ancor meno funeste alla letteratura, che il riposo di morte ond' ella fu seguìta. Un' oppressione universale, sistematica e regolare, succedette alle violenze della guerra; e l' Italia esausta ed avvilita non produsse più, per ben centocinquant' anni, che freddi ed infelici copisti, i quali si strascinarono senza inspirazione sulle pedate de' loro precessori, o degli spiriti falsi e affettati che presero il gonfio pel sublime, le antitesi per l' eloquenza, e i giuochi

di parole e gli scambietti per lo splendore e la vaghezza del dire. Si fu quello il regno del cattivo gusto che s' industriava di nascondere la sterilità; e durò dall' imprigionamento del Tasso (1580) fino al tempo che il Metastasio pervenne alla maturità del suo ingegno (1730).

I regni di Carlo V e di Filippo II sembrano essere l' epoca più luminosa dello spirito umano nella carriera delle lettere e delle arti; e nondimeno fu il periodo funesto in cui s' incatenò, per così dire, l' intelletto, e il genio, arrestato nel suo cammino da limiti prefissi, nè potendo più avanzarsi, si sollecitò di tornarsene addietro. Que' monarchi raccolsero i frutti delle fatiche de' loro antecessori, ma non seminarono il terreno alla lor volta; ed essendosi la messe umana fatta aspettare un mezzo secolo, ogni provincia sopra cui stendevasi il loro dominio, diventò sterile dopo questo termine. Non sarebbe cosa facile a far conoscere in poche parole il governo sospettoso e insieme indolente de' tre Filippi di Spagna (Filippo II, III e IV), i quali signoreggiarono quasi una metà dell' Italia, il Milanese, il Napoletano, la Sicilia e la Sardegna, e che esercitarono un' autorità pressochè assoluta sopra gli Stati del Papa, e sopra quelli dei Duchi d' Italia, che avevano implorata la loro protezione. Enormi contribuzioni, inegualmente e assurdamente ripartite, aveano rovinato il commercio, desolate

e spopolate le campagne; concussioni ancor più onerose arricchivano alcuni governatori, ma inspiravano al popolo un sentimento di spregio e di odio per un governo così cieco e così ingiusto. Il sistema d' una guerra eterna, in cui la Corte di Madrid persistette infino a tanto che la Casa d'Austria regnò in Ispagna, mentre spogliava quelle ricche province e d' uomini e di denaro, le lasciò esposte nel medesimo tempo alle annuali rapine de' Turchi, alle invasioni de' Francesi, alla sorda guerra de' Piemontesi, ed al soggiorno delle truppe spagnuole e tedesche, più rovinoso ancora che quello de' nimici. Ogni energia dello spirito era tenuto per un attentato contro il governo; tolta era a' sudditi ogni libertà di scrivere e di stampare; ogni discussione, ogni deliberazione pubblica era interdetta: non era soltanto il commercio de' libri ch' era sottomesso a duri ostacoli; ma qualunque cittadino che possedeva libri proibiti, era esposto alle pene più gravi, civili e religiose; poichè il governo, per esercitare una *polizia* più severa, e per estenderla sopra gli spiriti, avea chiamato l' Inquisizione in suo soccorso, e costituitala in fedele custode d'ogni specie di dispotismo. E non è già che quel governo rispettasse la religione, o che lasciasse almeno al clero la libertà ch' esso toglieva alla nazione; chè anzi i preti rare volte soffersero persecuzioni così violente come quelle che furono esercitate alla fine del secolo XVI,

ed al principio del XVII, dai vicerè di Napoli contro coloro che s'attenevano al Concilio di Trento: imperciocchè la Corte di Madrid volea far ricevere quel Concilio dagli altri Stati, per indebolirli, e non l'ammettere ne' suoi, per non riconoscer limiti all'autorità sua; il che metteva in continua contraddizione le sue dichiarazioni colla sua condotta, e rendea la persecuzione più crudele, perchè mal se ne conosceva l'oggetto, e non se ne prevedeva il termine. Nulla era rispettato, fuorchè gli abusi; la libertà civile era apertamente violata; i diritti de' cittadini al continuo calpestati; gli uomini pigliati in sospetto, non d'azioni colpevoli, ma d'opinioni liberali, erano esposti ad atroci supplizj che si davano loro non già come punizione, ma in via di tortura, mentre che la comune giustizia non era amministrata; tutti i conventi, tutte la chiese servivano d'asilo a' malfattori; ogni vicerè, ogni comandante di piazza, ogni ufficiale del governo, avea de' masnadieri sotto la sua salvaguardia, a' quali assicurava l'impunità in mercede delle violenze e delle uccisioni che facea loro commettere spesse volte per suo conto. Gli stessi conventi avevano i loro scherani; e nella cospirazione del padre Campanella si vide con istupore che i frati della Calabria poteano mettere in arme più migliaja di banditi (*).

(*) Fra Tommaso Campanella, autore di molte opere bizzarre di filosofia e di magia, aveva ordita una cospira-

I briganti s' accampavano quasi alle porte delle città, nè si potea senza scorta passar da Napoli a Caserta o ad Aversa. Una tale anarchía, e l' odio universale degl' Italiani per gli Spagnuoli, fecero tentar più volte di scuotere il giogo. Le insurrezioni di Napoli e di Messina (1647, 1648) ritolsero quasi i due regni di Sicilia alla Corte di Spagna: furono represse, è vero; ma co' tradimenti, non già colla forza. Il Milanese, costantemente attraversato dagli eserciti che facevano la guerra in Francia ed in Germania, non tentò di ribellarsi; ma il suo malcontento e il suo desiderio di torsi di sotto a un odioso dominio, fecero la grandezza della Casa di Savoja, la quale s' innalzava sordamente alle spese della Casa d'Austria.

La repubblica di Genova fu, per tutto quel secolo, al tutto dipendente dalla Corte di Spagna. Il

---

zione fra i monaci, sotto gli auspicj d' alcuni vescovi, per formare una repubblica in Calabria. Trecento religiosi erano entrati in quella congiura, e mille e cinquecento banditi aveano già preso le armi. La ribellione dovea scoppiare allorchè la flotta turca di Murath-Reys, sotto la cui protezione dovea mettersi la nuova repubblica, comparisse alla vista di Stilo, patria del Campanella. La flotta si presentò il 14 di settembre 1599; ma erano già quindici giorni che il Campanella era stato arrestato per ordine del vicerè, e che i suoi compagni perivano sotto diversi supplizj.

Papa, che, a motivo delle guerre di religione di Germania, aderiva alla medesima parte ed era ritenuto nella medesima dipendenza, volle tuttavia sottrarsene una o due volte; ma ne fu sempre punito come ribelle. La repubblica di Venezia, la sola che conservasse la sua libertà e la sua neutralità, se le faceva perdonare col silenzio e coll'immobilità più scrupolosa; l'Inquisizione religiosa non reprimeva meno il pensiero negli Stati spagnuoli, di quel che facesse l'Inquisizione politica a Venezia, per timore di non offendere con qualche scritto, con qualche parola, le potenze vicine. I Duchi d'Italia cercavano di risarcirsi, co' piaceri e col lusso, dell'importanza che aveano perduta; quelli di Toscana, fra' quali alcuni amatori delle scienze e delle arti, fecero tuttavia onore al nome de' Medici, incoraggiarono la fisica, la scultura, la pittura, come quelle che non recano inquietudine al governo più sospettoso: l'Accademia del Cimento e la galleria del cardinale Leopoldo diedero ancor qualche lustro a Firenze nel secolo XVII; ma dachè Cosimo I si credette obbligato, per contentar la Spagna ed il Papa, di consegnare all'Inquisizione il suo amico ed il suo confidente (*), il pensiero si trovò

(*) Pietro Carnesecchi, decapitato ed abbruciato in Roma il 3 d'ottobre 1567, per essere caduto in sospetto d'inclinare verso le opinioni riformate.

sbandito da Firenze così rigorosamente, come dal resto dell' Italia. La Casa d' Este avea perduto, alla fine del secolo XVI, il Ducato di Ferrara, aggregato alla Chiesa in grazia dell' estinzione del ramo legittimo; e il ramo bastardo, che conservava Modena e Reggio, sembrò che avesse perduto, in un co' suoi primi Stati, quell' entusiasmo per le lettere che avea formata la sua gloria. La Casa di Gonzaga, crudelmente punita, col saccheggio e colla strage di Mantova (1630), d' essersi voluta accostar colla Francia, si sforzava d' obbliare le sue sciagure in una sfrenatezza a cui non giunse nissun' altra Casa sovrana, e che fu cagione della sua totale rovina sul finir del secolo. La Casa Farnese, innalzata alla sovranità di Parma e di Piacenza nella seconda metà del secolo precedente, non produsse, mentre che durò, se non un solo grand' uomo, il principe Alessandro, rivale d' Enrico IV; ma egli non visitò mai i suoi dominj che aveva abbandonato per comandare gli eserciti di Filippo II; e nel rimanente della sua stirpe altro non vedi che tiranni crudeli e voluttuosi, o Principi ignavi e imbecilli. Siccome però si cerca avidamente un tributo d' elogio da poter offerire a' Sovrani, non mancò chi lodasse questi ultimi della protezione con che favoreggiavano l' Opera in musica, nata in quel secolo. I Principi guerrieri della Casa di Savoja sono i soli che, durante il secolo XVII, s' innalzano sovra la

spregevole schiatta de' Sovrani dell' Italia; ma le guerre rovinose, in che furono tratti mai sempre, facendoli ad ogni momento tremare per la propria esistenza, lasciarono loro ben poco tempo da occuparsi nelle lettere, e ancor meno di denaro per incoraggiarle.

Tale era il governo dell' Italia durante quel medesimo periodo di tempo che i regni di Luigi XIII e di Luigi XIV rendettero così glorioso per la Francia. Non è dunque maraviglia, se, sotto a un governo simile, colla corruzione che s'era già introdotta ne' costumi e ne' principj, coll' inerzia e col gusto dé' piaceri naturali a' popoli del Mezzodì, il secolo XVII fu un periodo di degenerazione universale, e se il nome di *secentisti* è ancora oggidì pronunziato con ischerno dagl' Italiani. Noi ci studieremo non pertanto di far conoscere sommariamente così coloro che, resistendo alla seduzione, rimasero fedeli a' buoni e vecchi principj, come pur quelli che, abusandosi di rari talenti, strascinarono col loro esempio una caterva d' imitatori per un falso sentiero, e diedero al secolo XVII quel carattere di gonfiezza e di pessimo gusto che lo distingue da tutti gli altri.

La corruzione del gusto era incominciata alla seconda metà del secolo XVI; ed è pur quivi che restammo nel nostro ultimo capitolo. I poeti di che siamo per parlare, appartengono egualmente ai due

secoli e per l' epoca della lor vita e pel loro stile. Il primo di essi è Giovan Battista Guarini, il quale, per molto tempo, fu collocato fra i Classici italiani. Egli nacque in Ferrara, l' anno 1537, dalla medesima famiglia che nel secolo XV avea prodotto due dotti assai reputati: entrò al servigio del Duca di Ferrara nel medesimo tempo che v' entrò il Tasso, il quale era di sette anni più giovane di lui, e fu adoperato da Alfonso II in parecchie ambascerie. Dopo la morte d'Alfonso, passò alla Corte di Firenze, quindi a quella d' Urbino, e si morì in Venezia del 1612. Il suo *Pastor fido*, in cui è riposta oggidì la sua fama, fu rappresentato per la prima volta nel 1585, intanto che il Tasso, ch' egli avea tolto ad imitare, stava prigioniero nello spedal di sant'Anna. La riuscita di questo dramma fu più luminosa di quella dell'*Aminta*; e una tal superiorità era meritata. Questa volta si dava al Pubblico un' opera molto più animata, e molto più drammatica; vi dominava parimente e la dolcezza dell' idillio e quella mollezza dell' amore che i poeti attribuiscono all'Arcadia; ma in questi pastorali vaneggiamenti si ravvisava una maggior vitalità. Un'azione più finita, più verisimile, per quanto il comporta un tal genere, e più teatrale, veniva presentata agli spettatori; e la vaghezza del linguaggio e della poesia eguagliava per lo meno quella dell'*Aminta*. Il Guarini fondò la sua tragicommedia pastorale sopra

quella mitologia d'Opera per musica onde il Metastasio trasse più tardi un grande partito, ma che non può reggere ad un rigoroso esame.

L'Arcadia, in preda già da un secolo all'ira di Diana, è forzata a sagrificarle ciascun anno una vergine; e questo tributo di sangue non dee cessare avanti che siasi adempiuto un oscuro vaticinio espresso in questa forma:

> Non avrà prima fin quel che v'offende,
> Che duo semi del ciel congiunga Amore;
> E di donna infedel l'antico errore
> L'alta pietà d'un pastor fido ammende.

Or non si conosceva in Arcadia che una sola coppia di stirpe divina, cioè Silvio ed Amarilli, l'uno discendente d'Alcide, e l'altra da Pane; gli Arcadi speravano che le loro nozze adempirebbero l'oracolo, e già gli avevano impalmati; ma Silvio, lontanissimo da' pensieri amorosi, non ha veruna maggior vaghezza, che della caccia, e dispregia non meno le attrattive della Ninfa promessagli, che quelle di Dorinda che arde per lui. Un altro pastore, povero e di nascita sconosciuta, per nome Mirtillo, è fieramente acceso d'Amarilli, da cui è riamato, sebbene ella non ardisca di scoprirgli l'amor suo. Corisca, la qual di Mirtillo s'era capricciosamente invaghita, volendo per gelosia tirare Amarilli a perdizione, la espone al sospetto più forte d'essersi lasciata sedurre; e come se le pastorelle d'Arcadia

fossero Vestali, Amarilli è condannata alla morte. Mirtillo delibera di voler morire per lei, e ottiene d'essere sacrificato in sua vece: egli ha già piegato il collo sotto la scure, allorchè il suo padre adottivo lo fa riconoscere per figlio del sacrificatore, fratello di Silvio, e, al pari di lui, discendente dagli Dei. L'oracolo si trova dunque adempiuto; due cuori d'origine celeste sono stati congiunti dall'amore; e il sagrifizio che volle far Mirtillo della propria vita, gli ha meritato il titolo di pastor fido. L'Arcadia, mercè del loro matrimonio, vien liberata del suo tributo di sangue; Silvio, che, credendosi di saettare una fiera, avea piagata Dorinda, per cotale accidente ha cangiata la solita sua durezza in amorosa pietà; Corisca, risoluta di mutar vita, trova dagli amanti sposi perdono; e la gioja è universale.

Tale è la sostanza d'un intreccio che il Guarini ha stemperato in più di seimila versi. A pena si comprende come si sia potuto rappresentare un sì lungo componimento; e di lieve si riconosce nella lentezza del dialogo, nelle vane riflessioni, ne' luoghi comuni e nel riposo dell'azione, che il Guarini non aveva alcuna idea dell'impazienza degli spettatori, e niente si curava di risvegliar continuamente la loro curiosità, e di rapire la loro attenzione. Parimente egli non conosceva l'arte, che è tanto oggidì apprezzata, di legare le scene fra loro, e di

dare un motivo all' entrare ed all' uscire de' personaggi. Ogni sua scena è per lo più delle volte un Atto a parte, senza connessione nè d'azione, nè fors' anche di tempo e di luogo colla precedente; e questa mancanza di beninsieme sparge di singolar freddezza il primo Atto segnatamente, dove in cinque scene che si succedono senza che l'una s' annodi coll' altra, egli pare che si faccia l' esposizione di cinque intrecci differenti.

La versificazione del *Pastor fido* pare a me che abbia maggior vaghezza ancora, che quella dell'*Aminta*. Il Guarini ammorbidisce quel linguaggio poetico ch' ei sa maneggiare con tanta facilità; egli passa senza stento, senza scosse, dal verso sciolto ai metri più variati. La prosa non esprimerebbe più esattamente i suoi affetti e i suoi pensieri; e nondimeno non si trova, sia nell' ode, sia nella canzone, sia in qualunque poesia lirica, una più felice mescolanza di rime e di metri differenti, ora regolari, ed ora liberi. In questo componimento è lo spirito che manca, piuttosto che la poesia; le idee sono benespesso comuni, e benespesso ancora il Guarini si pensa di nascondere la sua povertà per mezzo de' concettuzzi e dell' affettazione. Che ciò sia vero, basta vedere il modo con che Mirtillo è introdotto la prima volta sulla scena (*Atto I*, *sc.* 2); ma dopo i suoi due primi versi, il resto della parlata è pieno di leggiadria:

Cruda *Amarilli*, che col nome ancora
D'*amare*, ahi lasso! *amaramente* insegni;
Amarilli del candido ligustro
Più candida e più bella,
Ma dell' aspido sordo
E più sorda e più fera e più fugace;
Poichè col dir t' offendo,
Io mi morrò tacendo:
Ma grideran per me le piagge e i monti,
E questa selva, a cui
Sì spesso il tuo bel nome
Di risonare insegno;
Per me piangendo i fonti,
E mormorando i venti,
Diranno i miei lamenti;
Parlerà nel mio volto
La pietate e 'l dolore:
E se fia muta ogni altra cosa, al fine
Parlerà il mio morire,
E ti dirà la morte il mio martire.

Ciò che fece soprattutto applaudir cotanto il *Pastor fido*, si è la dipintura dell' amore: in tutto questo dramma egli è talmente l' incentivo di tutte le azioni, ed inebbria sì fortemente il poeta, gli attori, gli spettatori, che spesso, e forse non a torto, si è censurata questa Pastorale per ciò che risguarda l' effetto morale. Ma se è permesso di mettere sulle scene la passione, e di mettervela con tutto il suo ardore, con tutto il suo delirio, il Guarini seppe meglio di chiunque altro far passare una tale ebbrezza nel cuore di quelli, che lo leggono

o l' ascoltano, e diede a' poeti erotici ed agli autori lirici un esempio ch' ebbe lunga influenza sopra il gusto della sua nazione. Finalmente il Guarini, nelle situazioni commoventi, fa parlare a' suoi interlocutori un linguaggio vero e affettuoso; e il Voltaire lo cita con ragione per uno de' primi poeti drammatici che abbiano fatto versar lagrime. Tale è il seguente discorso d'Amarilli, allorchè, sendo accusata d' aver mancato all' onore, è condotta al tempio (*At. IV*, *sc.* 5):

Padre mio, caro padre,
E tu ancor m' abbandoni?
Padre d' unica figlia,
Così morir mi lasci, e non m' aiti?
Almen non mi negar gli ultimi baci.
Ferirà pur duo petti un ferro solo;
Verserà pur la piaga
Di tua figlia, il tuo sangue.
Padre, un tempo sì dolce e caro nome;
Che invocar non soleva indarno mai,
Così, le nozze fai
Della tua cara figlia,
Sposa il mattino, e vittima la sera?

Io rapporterò finalmente, per saggio d' un altro genere di bellezza, quel Coro di cacciatori e pastori che celebrano la gloria di Silvio, quand' egli ha liberato il paese d' un enorme cinghiale (*At. IV*, *sc.* 6): nondimeno i due versi in carattere corsivo porgono anche qui un esempio de' pensieri comuni in che suol cader troppo sovente il Guarini.

PASTORI.

O fanciul gloriöso,
Che sprezzi per altrui la propria vita!
Questo è 'l vero cammino
Di poggiar a virtute:
Però ch'innanzi a lei
La fatica e 'l sudor poser gli Dei.
Chi vuol goder degli agi,
Soffra prima i disagi:
Nè da riposo infruttuoso e vile
Che il faticar abborre,
Ma da fatica che virtù precorre,
Nasce il vero riposo.

CACCIATORI.

O fanciul gloriöso,
Vera stirpe d'Alcide,
Che fere già sì mostruose ancide!

PASTORI.

O fanciul gloriöso
Per cui le ricche piagge
Prive già di cultura e di cultori,
Han ricovrati i lor fecondi onori!
Va pur sicuro, e prendi
Omai, bifolco, il neghittoso aratro:
Spargi il gravido seme,
E 'l caro frutto in sua stagione attendi.
Fiero piè, fiero dente
Non fie più che tel tronchi o tel calpesti;
Nè sarai per sostegno
Della vita a te grave, altrui nojoso, ec. ec.

Il Guarini ha pur lasciato de' sonetti e de' madrigali, dove, assai più che nel *Pastor fido*, si

veggono i progressi dell' affettazione e del cattivo gusto.

La fine del secolo XVI e la prima metà del seguente corrispondono alla lunga vita di Gabriello Chiabrera, nato in Savona l' 8 di giugno 1552, e morto del 1637. La sua Vita, scritta da lui medesimo, è poco ricca d' avvenimenti; egli passò una parte de' suoi giorni in Roma, e l' altra in Savona, unicamente occupato allo studio degli Antichi ed alla composizione delle tante sue opere. Nondimeno egli fu scacciato alternativamente da Roma e da Savona per aversi pigliato vendetta d' alcuni oltraggi ricevuti da due suoi nemici. Egli medesimo racconta questi due fatti colle seguenti parole: « Avvenne poi, che, senza sua colpa, fu oltraggiato « da un gentiluomo romano, ed egli vendicossi; nè « potendo meno, gli convenne d' abbandonar Roma, « nè per dieci anni valse ad ottener la pace . . . « Anche in patria incontrò, senza sua colpa, brighe, e rimase ferito leggermente; la sua mano « fece sue vendette, e molti mesi ebbe a stare in « bando. » Prese moglie sui cinquant' anni, e visse con essa infino agli ottantasei, ma senza figliuoli, sano in modo che quasi mai non istette in letto per infermità. Fortunato in questo, non fu parimente nell' avere, perchè, nato ricco anzi che no, disperdendosi la roba per molte disavventure, egli visse, non già bisognoso, ma nè tampoco abbondantis-

simo (*). Tuttavolta gli rimaneva di che soddisfare, non che ad altro, al suo gusto pe' viaggi. Pochi scrittori ne lasciarono un maggior numero di versi; abbiamo di lui cinque poemi epici sull'andare dell'Ariosto; molti lavori drammatici destinati ad esser posti sulle note, e che si ponno annoverare fra i primi saggi nel genere dell' Opera in musica; parecchi discorsi sulla Passione di Nostro Signore, ed altre opere religiose in prosa; ma soprattutto molte poesie liriche, alle quali egli va debitore oggigiorno di tutta la sua fama, e che furono più volte stampate in tre volumi. Il Chiabrera fu il primo ad uscir dalle forme che gl' Italiani aveano tolto da' Provenzali per la poesia lirica; egli andò a cercare la vera struttura dell' ode in Pindaro ed Anacreonte, in vece di mettersi fra i duri ceppi del sonetto e della canzone (**). Dotato d' un orecchio squisitamente musicale, egli scoperse quale armonia si conveniva meglio alla lingua

(*) Il Traduttore si è qui scostato alcun poco dal testo, ove è detto che *sa fortune était aisée*, per non ismentire le parole del Chiabrera stesso, le quali non suonano la medesima cosa. — *Il Trad.*

(**) Benchè le più delle poesie liriche del Chiabrera sieno scritte alla sembianza de' Greci, tuttavia abbiamo di lui anche de' sonetti, alcuni de' quali pregevolissimi. — *Il Trad.*

italiana; costrusse le sue strofe di pochi versetti; le variò secondo la prosodía, non sì tanto come facevano i Greci ed i Latini, ma però abbastanza per introdurre una gran diversità nelle sue odi; diede loro un movimento metrico tanto distinto da poter far senza della rima, a cui per altro non rinunziò del tutto; e seppe accomodare con molto gusto tanto la sua versificazione, quanto il suo stile, a' differenti soggetti ch' egli trattava, come l' amore, la voluttà, l' adulazione e la religione. Molte sue odi sono scritte per Principi che poco meritavano il suo entusiasmo, e che non eccitano il nostro. Con tutto questo, il suo fuoco, la sua vivacità ed il suo estro onorarono l' italica poesia. « Benchè (dice il Tiraboschi), Luigi Alamanni, Bernardo Tasso ed alcuni altri poeti del « secolo XVI avessero felicemente tentato di ornare « la poesia italiana colle leggiadre grazie d'Anacreonte, e cogli arditi voli di Pindaro, niuno « però sì vivamente espresse la greca poesia, quanto il Chiabrera. O egli scherzi nelle canzonette « anacreontiche, o si sollevi al cielo colle pindariche, vedesi in lui quella fervida fantasia e quel « vivace estro, di cui i Greci ci furono sì gran « maestri, e senza cui non v' ha poesia nè poeta. « Se l' espressione non è sempre coltissima, se ne' « traslati e nelle metafore è forse talvolta ardito oltre il dovere, sicchè sembri non del tutto esente

« da' difetti del secolo, la nobiltà de' pensieri, la
« vivacità delle immagini, i voli lirici, appena ci
« lasciano ravvisare cotai piccioli nei. »

Ma nel medesimo tempo che fioriva il Chiabrera, visse Giambattista Marini, il gran corruttore del gusto degl' Italiani, colui che trasse i poeti del secolo XVII a quello stile affettato e lezioso, a quelle assurde metafore, a quelle ampollose descrizioni, ch' egli medesimo faceva da prima scusare in grazia della fecondità della sua fantasia e della vivacità del suo ingegno, e che ben tosto fece considerar per bellezze di primo ordine.

Nacque il Marini in Napoli l' anno 1569. Egli fuggì dalla casa paterna per sottrarsi allo studio della giurisprudenza, a cui suo padre, ch' era giureconsulto, voleva ch' egli attendesse. Ma il suo genio per la poesia gli aveva già procurato de' protettori fra' nobili napoletani; altri ne trovò in Roma, e uno d' essi fu quel medesimo cardinal Cintio Aldobrandini a cui Torquato Tasso andò debitore della sua incoronazione, benchè troppo tarda. Egli accompagnò quel Cardinale alla Corte di Torino; introdotto da lui nelle più cospicue società, ottenne che i suoi versi facessero una più viva impressione; i concettini, le antitesi, lo spirito affettato, il liscio, l' ammanieratura, levarono in ammirazione coloro che, proponendosi d' andar sempre in là da ciò che è conosciuto, oltrepassano quel punto fuor del quale

non esiste più la perfezione. L' armonia del suo stile, la vivacità e lo splendore delle sue immagini, la dipintura voluttuosa e sempre nuova di tutte le gradazioni dell' amore, in cui la vena del Marini era inesauribile, gli procacciarono elogi che ancora oggidì non gli si possono negare. Bentosto egli si trovò capo d' una setta poetica; e intanto che i suoi partigiani pretendevano aver lui solo ardito d' attignere ne' tesori della fantasia, e d' abbandonarsi a tutto il calore dell' inspirazione poetica, i suoi avversarj sostenevano contra di lui la purezza del gusto del secolo antecedente, senza aver pur conservato una scintilla di quel genio che allora splendeva di tanta luce. Coteste guerre letterarie divenivano ancor più ostinate per cagione dell' impossibilità di discutere sopra verun' altra materia. Era ancor uopo di qualche esercizio all' attività dell' intelletto in un tempo che la totale privazione di libertà civile e religiosa non lasciava altra carriera agl' Italiani. Dalla mitologia in fuori, non era più conceduto allo spirito umano di svolgere alcun soggetto; qualunque pensiero più elevato, qualunque sentimento tanto o quanto generoso sarebbe stato tenuto pericoloso per il Principe o per lo Stato. Di fatto la mitologia, che sembrava il campo riservato a' poeti, acquistò a' loro occhi un' importanza del tutto ridicola. Il Marini, in un sonetto ad onore d' un altro poeta, confuse, nell' ordine delle fatiche d' Ercole, il lione

nemeo coll' idea di Lerna: non bisognò più avanti per suscitare contro di lui la più violenta tempesta. Una metà de' letterati d' Italia scrisse contro di lui; un' altra ne pigliò la difesa. La quistione più importante per la felicita degli uomini non avrebbe prodotto tanti libri; gli odj, fondati sopra i più sanguinosi oltraggi, non avrebbero fatto scrivere libelli più infami. Nè gli antagonisti si restrinsero a dar fuori poesie satiriche gli uni contro gli altri; il Murtola, poeta rivale del Marini, attesolo un giorno in Torino, gli scaricò contro un' archibugiata; ma in vece del Marini colpì un favorito del Duca che stavagli a fianco. Si accerta che il Marini con atto assai generoso si adoperò per ottenergli la grazia del Duca; e che il Murtola, non che gliene mostrasse la sua riconoscenza, ma anzi accusò il Marini a Carlo Emanuele I d' aver voluto alludere ad esso in suo poema satirico intitolato la *Cuccagna*. Il misero poeta fu chiuso in carcere, dove rimase finchè durò il processo; e non ne sarebbe uscito se non avesse avuto la fortuna di poter provare che egli avea pubblicato quel poema in Napoli nella sua prima giovinezza, quando ancor non aveva conosciuto il Duca di Savoja, nè tampoco potuto a lui pensare. Ritornato in libertà, passò il Marini in Francia (1615), dove la regina Maria de' Medici lo prese a proteggere, e gli assegnò una pensione ragguardevole. Ivi pubblicò il suo *Adone*, la più

celebre di tutte le sue opere, e che diede occasione in Italia a nuova guerra letteraria. Il Marini si difese assalendo gagliardamente gli avversarj; ed i suoi parziali, che aguzzarono altresì la penna, si gettarono ad oltraggi ancor più violenti. In mezzo a tale procella, il Marini fece un ultimo viaggio in Italia, dove fu ricevuto con entusiasmo; il suo ingresso in Roma si rassomigliò ad un trionfo; di poï si condusse a Napoli, sua patria; e quivi il sorprese la morte l'anno 1625.

Il Marini scrisse molto; si ha di lui gran numero di sonetti, idillj, egloghe, canzoni, epitalamj, panegirici, ed epigrammi per una galleria di quadri. Io per me conosco soltanto il suo *Adone*, e nè pure il lessi tutto intiero. Questo poema, in venti canti, contiene in parecchi di essi fino a trecento ottave, e in uno più di cinquecento; dimodochè viene ad essere più lungo di quello dell'Ariosto medesimo: e siccome basta esso solo a far conoscere le bellezze e i difetti che acquistarono al Marini tanta celebrità, solo di esso faremo parola.

L'*Adone* del Marini è una specie di poema epico e romanzesco: l'amore di Venere e di Adone ne è il soggetto: esso comincia dal momento che Cupido, irritato contro la madre, la ferisce co' suoi strali, e le inspira amore per Adone, cui fa venire dal fondo dell'Arabia nell'isola di Cipro. Ma il poeta, molto più sollecito di dipignere che di

narrare, tratta ciascuno de' suoi canti come un picciolo poema di per sè, e gli dà un titolo: per esempio, la *Felicità*, il *Palagio d'Amore*, la *Sorpresa d'Amore*, la *Novella* (d'Amore e Psiche, episodio che riempie il canto IV), la *Tragedia*, il *Giardino*, ec. ec. Il Marini esaurisce le situazioni nelle dipinture dell' amore e de' suoi piaceri; confonde le menti colla meravigliosa varietà d' immagini, d' affetti, di raffinamento, di tenerezza e di voluttà, intorno a cui si ferma con suo gran diletto; è sovente ammirabile per quell' armonia di stile e quell' ebbrietà d' amore che nel canto VIII è portata al colmo: ma le idee di moralità e di convenevolezza non lo tengono maggiormente a freno ne' suoi quadri, che quelle del gusto e della sana Critica nella distribuzione del suo lavoro. Il seguito del poema diventa al tutto romanzesco: le gelosie di Marte e d' una Fata malvagia vengono a turbar gli amori di Venere; il suo Adone le è rapito; indarno però cerca la Fata d' inspirargli amore; egli ricupera la sua libertà, e ritorna agli amplessi di Venere; ma la sua passione per la caccia lo strascina in nuovi pericoli, e il poema finisce colla sua morte e co' giuochi celebrati sopra la sua tomba.

Scegliendo un soggetto simile, il cavalier Marini (questo titolo gli era stato dato da Carlo Emanuele) rinunziava quasi del tutto al muover gli affetti; poichè gli Dei, massime quelli del paganesimo,

non possono eccitarne veruno nell' animo de' poveri mortali: egli rinunziava ad ogni credenza, ad ogni verisimiglianza, e il più delle volte ad ogni naturalezza nelle situazioni e ne' quadri. Ma il Marini non pretendeva altro, che d'essere il poeta della voluttà e dello spirito; egli concatenò de' quadri seducenti, curandosi ben poco di sapere se il legame che li doveva unire, era forte abbastanza da sostenerli; e quanto allo spirito, vi profondeva a piene mani quello ch' egli cercava, quello ch' era ammirato da' suoi compatriotti: che è a dire le antitesi, i contrasti di parole, le immagini brillanti, tutto ciò che ferma, che stordisce, e che spesso si ammira avanti pure di comprenderlo, e che si trova esser falso dopo averlo compreso.

Il Marini ha goduto per qualche tempo una fama colossale; durante tutto il secolo XVII fu tenuto per superiore a tutti quelli che hanno oggidì nome di Classici italiani. Gli Spagnuoli, che lo imitarono e che pur lo sopravanzarono, professavano per lui grandissima ammirazione; nè ammirato egli era meno da' Francesi, tanto che si trovano delle tracce di questo entusiasmo fino al tempo del Rousseau, il quale citò gran numero di versi del Marini nella *Nouvelle Héloïse*. Volendo io dare qualche idea della grande armonia dello stile e dell' abilità di dipignere d' un uomo il quale, se più libero fosse stato il suo secolo, avrebbe probabilmente regolata la sua

fantasia per mezzo d'un gusto più puro, e meriterebbe d'essere annoverato fra' sommi poeti dell' Europa, trasceglierò alcune strofe dal canto XVIII, intitolato *la Morte*, per esservi contenuto il racconto della caccia in cui Adone fu ucciso da un cignale:

Con la tenera mano il ferro duro
Spinge contro il cinghial, quanto più puote;
Ma più robusto braccio e più securo
Penetrar non potria dov' ei percote;
L' acuto acciar, com'abbia un saldo muro
Ferito, ovvero una scabrosa cote,
Com'abbia in un'ancudine percosso,
Torna senza trar fuor stilla di rosso.

Quando ciò mira Adon, riede in sè stesso,
Tardi pentito, e meglio si consiglia;
Pensa a lo scampo suo, se gli è permesso,
E teme, e di fuggir partito piglia,
Perchè gli scorge, in riguardarlo appresso,
Quel fiero lume entro l'orrende ciglia
Che ha il ciel talor, quando tra nubi rotte
Con tridente di foco apre la notte.

C. XVIII, st. 92 e 93.

Intanto il cinghiale insegue Adone; e il Marini, per una fantasia bizzarra, e che può servir d'esempio del suo cattivo gusto, suppone che la stessa terribile fiera sia rapita dalla bellezza del cacciatore che le fugge dinanzi.

Col mostaccio crudel baciar gli volle
Il fianco che vincea le nevi istesse;
E credendo lambir l'avorio molle,
Del fier dente la stampa entro v'impresse:
Vezzi fur gli urti, atti amorosi e gesti
Non le 'nsegnò natura altri che questi.

Adone tenta nuovamente di respignere il mostro colla sua lancia; ma ne è rovesciato sul terreno; ed il cinghiale, passando e ripassando sopra di lui, gli apre larghe ferite ne' fianchi.

Oh come dolce spira, e dolce langue,
Oh qual dolce pallor gl'imbianca il volto!
Orribil no, chè nell'orror, nel sangue
Il riso col piacer stassi raccolto.
Regna nel ciglio ancor vôto ed esangue,
E trionfa negli occhi amor sepolto.
E chiusa e spenta l'una e l'altra stella
Lampeggia, e morte in sì bel viso è bella.

Arsero di pietate i freddi fonti,
S'intenerîr le dure querce e i pini;
E scaturîr da le frondose fronti
Lagrimosi ruscelli i gioghi alpini;
Pianser le Ninfe, ed ululâr da' monti
E da' profondi lor gorghi vicini;
Driadi e Napée stempraro in pianto i lumi;
Quelle ch'amano i boschi, e queste i fiumi.

Fra i numerosi imitatori del Marini, Claudio Achillini (1574-1640) e Girolamo Preti furono de' primi; pochi uomini in vita loro arrivarono a tanta gloria; pochi uomini sono oggidì più compiutamente obbliati e ignorati. L'Italia era in preda

al regno del cattivo gusto; l'abuso dello spirito avea distrutto ogni altra specie di talento; soltanto col fare a chi più esagerava, si poteva ancora nutrir qualche speranza di salire in istima; ed il tenersi entro i confini del vero in quanto a' concetti, alle immagini, alle similitudini, era un mezzo sicuro di rimanere nell'oscurità. Questo cattivo gusto degl'Italiani ebbe da principio qualche influenza anche nella letteratura francese. L'Achillini diresse al cardinale di Richelieu un sonetto sulla liberazione di Casale nel 1629, che cominciava con questo verso:

Sudate, o fochi, a preparar metalli.

Un tal sonetto fu allora ammirato dagli stessi Francesi, mentre che questo sol verso è citato oggidì per esempio della ridicolosità dello stile de' secentisti. L'Achillini mandò pure al Richelieu una canzone sopra la nascita del Delfino, la quale gli procacciò onori e premj luminosi. Ecco un madrigale dell'Achillini, onde potranno i lettori formarsi un'idea dello spirito del secolo, de' concettini italiani, e di ciò che allora era in voga:

Col fior de' fiori in mano
Il mio Lesbin rimiro,
Al fior respiro, e 'l pastorel sospiro.
Il fior sospira odori,
Lesbin respira ardori;
L'odor dell'uno odoro,

L'ardor dell' altro adoro;
Ed odorando ed adorando i' sento
Dall' odor, dall' ardor ghiaccio e tormento.

Gli Scuderi, i Voiture, i Balsac, imitarono in Francia questo stile affettato e lezioso, e v' ebbe per un momento chi lo applaudiva; ma il Boileau ed il Molière furono quelli che più d' ogni altro ne distolsero ben tosto i loro compatriotti. Questi riformatori del gusto francese, i quali aveano veduto che i cattivi esempi venivano d' Italia, concepirono altissimo disprezzo per la poesia italiana; più non videro che orpello nel suo oro più puro; fecero ricevere a' Francesi la parola *concetti*, per indicare i giuochi di spirito affettati, dove che una tal voce, la quale significa *concezioni*, *idee*, è pigliata sempre in buona parte nell' italiana favella (*); finalmente non solo arrestarono i progressi del cattivo gusto in Francia, ma le loro lezioni ed il loro esempio reagirono dappoi sulla stessa letteratura italiana, e in capo ad un secolo condussero i suoi poeti a rinunziare alla loro affettazione.

Il pensiero era allora soggetto a sì duro freno, che, avendo Alessandro Marchetti tradotto il poema

(*) Ciò non è vero. Il vocabolario della Crusca insegna che la voce *concetto* prendesi talora per *motto puerile*, che anche dicesi *concettino*. Noi però ci siamo sempre valuti, nella presente traduzione, della voce *concettino* per iscansare gli equivochi. — *Il Trad.*

di Lucrezio sopra la *Natura delle cose* con un' eleganza ed un vigor di poesia che lo rendono molto superiore al suo secolo, Cosimo III de' Medici non volle mai permetterne la stampa, perchè in quel poema si esponeva la dottrina d' Epicuro. Se ben si riguarda, non v' ha nessun pensiero dell' uomo, il quale non possa aver qualche legame o colla religione o colla politica: ed allorchè sopra queste due materie tutto è fisso, tutto è determinato da un governo geloso; allorchè ogni idea che si diparte dal canone prescritto, è considerata per un delitto di lesa maestà divina od umana, non si può sperar più dall' intelletto nessuno slancio, dall' ingegno nessun vigore. Se alcuni uomini hanno ancora l' ardimento d' aspirare a qualche gloria letteraria, e' non potranno segnalarsi fuorchè per mezzo de' concettini, delle iperboli e de' falsi ornati, poichè il campo della verità è loro proibito irrevocabilmente.

Solo un poeta, in tutto il secolo XVII, si fece singolare da ogni altro per un sentimento d' amor patrio. Io non so qual vecchia scintilla di libertà fosse rimasta nel cuore del senator Filicaja, fiorentino, nato il 30 di dicembre 1642, e morto il 25 di settembre 1707. Egli ricevette la sua prima inspirazione da un grande interesse nazionale, europeo, cristiano; quello che fu eccitato, nel 1683, dall' assedio di Vienna intrapreso da' Turchi, dalla sua difesa per parte di Carlo V Duca di Lorena, e dalla sua

liberazione ottenuta da Giovanni Sobieski. Il Filicaja scrisse intorno alla vittoria de' Cristiani parecchie canzoni che spirano un ardor guerriero, una gioja per quella grande liberazione, una riconoscenza pel divino soccorso, che indarno si cercherebbe in tutte l'altre opere de' secentisti. Per la prima volta, in quel secolo, un Italiano esprimeva co' suoi versi ciò che pensava e che sentiva; e quindi le odi indirizzate dal Filicaja a Leopoldo I, al Duca di Lorena, al Re di Polonia, destarono un entusiasmo universale, e gli procacciarono da que' Sovrani le lettere più lusinghiere ch' egli mai desiderar potesse. Le guerre della successione, e la devastazione dell' Italia commessa dagli eserciti francesi e tedeschi, inspirarono al Filicaja nuovi versi patriottici. Egli ha lasciato sulle sciagure della sua patria sei sonetti ed una canzone. Il primo di questi sonetti *Italia! Italia!* è ancora oggidì lodatissimo, ed è forse il pezzo più celebre di tutta la poesia italiana del secolo XVII.

Italia! Italia! O tu, cui feo la sorte
　Dono infelice di bellezza, ond' hai
　Funesta dote d'infiniti guai
　Che in fronte scritti per gran doglia porte:
Deh fossi tu men bella, o almen più forte!
　Onde assai più ti paventasse, o assai
　T' amasse men, chi del tuo bello ai rai
　Par che si strugga, e pur ti sfida a morte.

Che or giù dall'Alpi non vedrei torrenti
Scender d'armati, nè di sangue tinta
Bever l'onda del Po gallici armenti.
Nè te vedrei del non tuo ferro cinta
Pugnar col braccio di straniere genti
Per servir sempre o vincitrice o vinta.

La sublimità del sentimento patriottico è quella che innalza questo sonetto, il quale per altro lascia vedere in più d'un verso lo spirito e i concettini del secolo XVII. Gli altri sonetti sono a questo inferiori d'assai. Il Filicaja non li componeva con pienezza di sentimento; egli voleva, in un canto di guerra, osservar tutti i riguardi possibili; non discontentare nè i Francesi, nè i Tedeschi, nè i Principi italiani; non dar segno d'alcuna parzialità, e molto meno ancora chiamare all'armi i suoi compatriotti: e di fatto gli riuscì a meraviglia di non compromettersi; ma questo era pure il mezzo di non rendersi illustre.

Lo stesso secolo produsse eziandio alcuni poemi eroicomici, la cui fama superò di lunga mano quella degli scritti serj. Alessandro Tassoni, nato in Modena del 1565, si procacciò colla sua *Secchia rapita* d'esser posto infra i buoni poeti dell'Italia. Egli aveva accompagnato il cardinale Colonna in Ispagna, e n'era ritornato coll'animo preoccupato contro quel paese. Di buon'ora si fece nome nelle lettere per mezzo di opere critiche dirette contro

l'autorità d'Aristotile come retore, e contro il Petrarca come poeta; onde suscitò delle guerre letterarie che sostenne con molto calore. Dopo la morte del cardinale Colonna, si mise a' servigi del Duca di Savoja, Carlo Emmanuele, che lo adoperò in parecchi negozi dello Stato. In sul finir della sua vita, andò in Toscana, ed ivi morì nel 1635. Del 1622 egli avea dato fuori la *Secchia rapita*; ma volle far credere allora esser quella un' opera giovenile che avea tenuto per gran tempo nel suo portafogli. Egli stimava per avventura che mal convenisse alla dignità d' un uomo di Stato l' avere atteso in età provetta a scrivere un poema giocoso; ma la sua versificazione è così forbita, che ben mostra la maturità dell' autore.

Il soggetto della *Secchia rapita* è una guerra fra i Modonesi ed i Bolognesi, alla metà del secolo XIII, in cui fu rapita la secchia d' un pozzo da certi guerrieri modonesi nel bel mezzo di Bologna, e portata in trionfo nella loro città, dove ancora oggidì si conserva sotto più chiavi nel campanile della cattedrale. Il dispetto de' Bolognesi d'aver lasciato un tal trofeo nelle mani de' loro nimici, e gli sforzi ch' ei fecero per ricuperarlo, somministrarono al Tassoni la materia per dodici canti epici giocosi. Io per me credo che il fine generale dell' opera sia di far la satira delle guerre fra gl' Italiani i quali avevano indebolito il loro paese, e lo

davano in preda agli stranieri; ma se tale pur era l'intenzione dell'autore, parmi ch'ei l'abbia troppo dimenticata, e che troppo la faccia dimenticare a noi medesimi in dodici canti di continui combattimenti, i quali, non ch'altro, si rassomigliano assai assai fra di loro. Tuttavia non si può negare a questo poeta il vanto della festività e della grazia, e spesso ancora d'una nobiltà veramente epica. Valga un esempio a dimostrarlo. Volendo egli narrare nelle seguenti ottave come il re Enzio fu fatto prigione, unisce al travestimento de' poeti epici una delle più belle immagini che si sia da niuno di loro impiegata, e finalmente la pittura grottesca de' costumi del tempo, e dell'eloquenza provincialesca d'un magistrato che storpia la favella:

Il Re si scuote, e a un tempo il ferro caccia
Nel ventre a Zagarin che gli è a rimpetto;
Ma non può svilupparsi da le braccia
Di Tognon che gli cigne i fianchi e 'l petto:
Ed ecco Peritéo giugne, e l'abbraccia
Subito anch'egli, e 'l tien serrato e stretto:
Ei l'uno e l'altro or tira, or alza, or spigne,
Ma da' legami lor non si discigne.

Qual fiero toro a cui di funi ignote
Cinto fu il corno e 'l piè da cauta mano,
Muggisce, sbuffa, si contorce e scuote,
Urta, si lancia, e si dibatte in vano;
E quando al fin de' lacci uscir non puote,
Cader si lascia afflitto e stanco al piano:
Tal l'indomito Re, poichè comprese
D'affaticarsi indarno, al fin si rese.

Fu drizzato il carroccio, e fu rimesso
In sedia il Podestà tutto infangato;
Non si trovò il robon, ma gli fu messo
Indosso una corazza da soldato:
Le calze rosse a brache avea, col fesso
Dietro, e dinanzi un braghetton frappato,
E una squarcina in man larga una spanna;
Parea il bargel di Caifas e d'Anna.

Ei gridava in bresciano: Innanz innanzi,
Che l'è rott'ol nemigh; valent soldati,
Feghe sbittà la schitta a tucc sti Lanzi
Maledetti da Dè, scomunegati.
Così dicendo, già vedea gli avanzi
Del destro corno andar qua e là sbandati,
E raggirarsi per que' campi aprichi
Cercando di salvar la pancia a i fichi.

Can. VI, st. 42 e seg.

I principj de' canti del Tassoni risplendono alcuna volta di colori poetici vaghissimi; e la sua maniera di caratterizzare i differenti popoli ch' egli fa combattere, è spesso animata di belle facezie. Così la sorpresa delle bagaglie de' Fiorentini, coperte di pomposi panni, e che da gran pezzo avevano eccitata l'ingordigia dell' esercito nemico, ma in cui non trovansi che noci e sorbe secche, dipigne molto facetamente la sontuosa parsimonia di cui si è sempre fatto rimprovero a quel popolo:

La terza insegna fu de' Fiorentini,
Con cinque mila tra cavalli e fanti,
Che conduceano Anton Francesco Dini
E Averardo di Baccio Cavalcanti:

Non s' usavano starne e marzolini,
Nè polli d' India allor, nè vin di Chianti;
Ma le lor vittovaglie eran caciole,
Noci e castagne, e sorbe secche al sole.
E di queste n' avean con le bigonce
Mille asinelli al dipartir carcati,
Acciò per quelle strade alpestre e sconce
Non patisser di fame i lor soldati:
Ma le some coperte in guisa, e conce
Avean con panni d' un color segnati,
Che facean di lontan mostra pomposa
Di salmería superba e preziosa.

Can. V, st. 35 e 36.

Nel canto seguente i Tedeschi e i Garfagnini abbandonano il Re Enzio per darsi a saccheggiar queste bagaglie, e lo mettono a rischio d'esser fatto prigione.

Ma la poesia giocosa, al pari anch' essa degli altri generi, si risente in questo poema della mancanza di libertà: non vale il pregio di farsi beffe di persone morte già da cinquecent' anni, di persone che non si rassomigliano a noi nè per le loro abituatezze, nè pe' loro costumi, nè pel loro carattere; la satira che piglia di mira il governo democratico de' Bolognesi, nel secolo XIII, o le guerre del re Enzio, è troppo innocente; e senza desiderar dell' amarezza in un poema eroicomico, ci si vorrebbe trovare almeno un poco più di frizzo.

Nel medesimo tempo che il Tassoni pubblicava la *Secchia rapita*, Francesco Bracciolini da Pistoja (1566-

1645) diè fuori un poema eroicomico intitolato *Lo scherno degli Dei.* Di fatto il Bracciolini conduce gli Dei del paganesimo sulle montagne della Toscana, e li mette in iscena con varj contadini per far loro sostenere una parte ridicola. In un dialogo, che serve di prefazione, egli si vanta di contribuire in tal modo al trionfo della vera religione sopra antichi errori. Il più delle volte egli travestisce la mitologia, fa parlare agli Dei un linguaggio basso e volgare, e si studia di muovere a riso col contrasto fra la dignità e la grazia che la nostra memoria attribuisce alle favole omeriche, e la rozzezza del linguaggio e degl' interessi del basso popolo. Tale è il seguente dialogo fra Marte e Bellona, la quale vuol indurre suo fratello ad assalir Vulcano:

Dicendo: oh bella cosa! il Dio dell' armi
Scender dal ciel per far una quistione,
E poi fuggirsi? Un' ignominia parmi
Da non lavarla mai ranno o sapone:
Io per te cominciava a vergognarmi;
Però discesi dal sovran balcone,
E voglio in ogni modo, o molto o poco
Che tu meni le man col Dio del foco.

Marte risponde allor: come tu credi
Per paura o viltà non mi ritiro,
Ch' al corpo, al sangue, il pesterei co' piedi,
E ridurrélo in forma di butiro;
Ma perchè fabbricar picche nè spiedi
Non sa se non costui, se ben rimiro,
E s'io l' uccido, al poco mio giudizio
Cade il mestier dell' arme in precipizio.

In oltre tu non sai ch' egli è fratello
Nostro, e Venere sua, nostra cognata;
E toccherebbe a noi farle il mantello
Da vedova modesta e sconsolata,
E rivestire a brun quel ghiottoncello
D'Amore, e tutta quanta la brigata;
E saria d'uopo per nostro decoro
Spendere nella cera del mortoro.

Can. I, st. 29, e seg.

Talvolta però il Bracciolini s' innalza pure sopra di queste ricantate parodíe, e i suoi quadri diventano allora poetici e graziosi. Eccone un esempio nella seguente descrizione d' un ubbriaco che è trovato da Venere in un antro:

Appar nel mezzo, infra due pietre rotte
Da l' età lunga un antro orrido e vôto,
Pieno d'incerto lume, e d'una notte
Che non lascia tra l'ombre il mondo ignoto;
Per diritto sentier la bocca inghiotte
Ne l'ampio ventre il nubiloso Noto;
Suona la grotta a questo vento, e freme
Da lui percossa, e nessun altro teme.
Passa la Dea ne l'orrid'antro, ov' ella
Sente il misto romor che fuor se n'esce,
E illuminando la nascosa cella
Toglie a lei l' ombra, a sè bellezza accresce;
Così tra rotte nuvole più bella
Che per sereno ciel Cintia riesce;
E più diletta a riguardar la rosa
Cinta di spine infra la siepe ombrosa.
Ne l'orrid'antro un uom vermiglio e grasso
Su per l'umido suol disteso giace,

Vinto dal vino ; e 'l grave ciglio e basso
Preme alcun raggio a la visibil face;
La stanca fronte ha per guanciale un sasso
Di musco avvolto, e d'edera tenace,
Natural felpa, onde s'adorna e veste
Capezzal duro in coltrice terrestre.

Giace con la ritonda aperta bocca
Lo sturato barletto al lato manco,
E 'l turacciolo suo, ch' or non l imbocca,
Pende legato a uno spaghetto bianco;
La saliera v'è ancor più volte tocca
Dal fiero ramolaccio, acuto e franco
Vincitor de la lingua, ond'è mestiere
Che trafitta da lui dimandi bere.

C. III, st. 8 e seg.

È difficile immaginarsi con che violenza, con che rabbia si disputò in Italia per risolvere se il Tassoni o il Bracciolini era l'inventore dell'epopeja giocosa. Quasi generalmente si conveniva in questo, che il Tassoni era stato il primo a scrivere in tal genere, e il Bracciolini a stampare: non si mettevano a confronto i due poeti; allora si sarebbe veduto che il Bracciolini era inferiore all'altro quasi per ogni verso; non si potea giudicar facilmente, considerato la differenza de' loro soggetti e della loro maniera di trattarli, che l'uno non s'avesse usurpato alcuna cosa dell'altro; non si ponea mente che, dopo il Berni, non era in effetto permesso a niuno di spacciarsi per inventore dell'epopeja giocosa: ma si avea bisogno di contendere, gli

animi anelavano ad una guerra letteraria, e il furore d'una disputa cosiffatta caratterizza, più che ogni altra cosa, il secolo XVII; essa mette in contrasto l'attività dello spirito che ancor si conservava infra gl' Italiani, e la nullità degl' interessi ch' era loro conceduto d'agitare. Riscaldandosi per simili inezie, essi facevansi una cotale illusione, e parea loro d'essere ancora in vita.

Più tardi apparvero due altre epopeje burlesche, che sono ancora al presente in gran concetto appresso gl' idolatri della toscana favella. La prima è il *Malmantile racquistato* di Lorenzo Lippi, dato fuori nel 1676; la seconda è il *Torracchione desolato* di Paolo Minucci. Quegl' Italiani che trovano un garbo inesprimibile in tutte le locuzioni più volgari del popolo fiorentino, stimano appunto questi due poemi pel raro merito di parlar bassamente e purgatamente il dialetto di Firenze. L'accademia della Crusca, la quale, in quel medesimo secolo, lavorava intorno al suo Vocabolario, e che per ciò suscitava anch' ella un' altra guerra letteraria fra i Toscani e tutto il resto de' letterati d'Italia, avea posto tutto lo studio e la fatica nel far conserva d'un sì basso linguaggio. Ed anche oggigiorno ci ha in Italia di quelli i quali lodano a cielo tutto ciò che porta una tale improuta, e non tengono per iscritto con purezza se non ciò che è foggiato alla guisa del parlare che usava la plebe di Firenze nel secolo

XIV. Ma tutti coloro che non partecipano a questa manía volgare e insieme pedantesca, leggeranno con ben poco diletto tanto il *Malmantile*, quanto il *Torracchione*. E pure, dopo la *Divina Commedia*, il *Malmantile* è forse l'opera che diede maggior faccenda agli eruditi italiani, e che fu pubblicata con più ampli comenti, e con maggior lusso tipografico.

Il castello di Malmantile, la cui conquista forma il soggetto del poema, è fabbricato sovra un poggetto ad otto miglia da Firenze, nel Val d'Arno inferiore. Uno degli eroi (*Can. I*, *st.* 64) dice ch'esso può passare per l'ottava meraviglia del mondo; ma si guarda bene di specificarne il sito. L'esercito destinato a porvi l'assedio, e che si parte da' contorni di Firenze, s'imbarca per arrivarvi; e l'autore schiva attentamente di farne comprendere in qual paese ne meni. Anche il tempo non è meglio indicato; gli eroi e le eroine non hanno relazione alcuna con niente di conosciuto; l'autorità di Turpino che si cita sovente, e varie novelle di mostri e d'incantesimi ne rimandano a' tempi della cavalleria, mentre che mille allusioni popolaresche ne riconducono al secolo XVII. L'autore, acciocchè non si facesse alcuna applicazione alle sue satire, evitò d'offrir nulla all'immaginativa che la potesse fermare; ma, così operando, ha distrutto ogni curiosità, ogni interesse; e quanto alla sua festività, mi pare che tutti i suoi proverbj e il suo basso linguaggio

ne ascondano ben poca di reale. Io per me confesso d'aver durato fatica a trovare alcune stanze che meritassero d'esser citate per saggio d'un poema così vantato. A ogni modo non voglio partirmi dal Lippi, che non abbia fatto conoscere a' lettori la sua maniera di verseggiare.

Era in quei tempi là, quando i Geloni
Tornano a chiuder l'osterie de' cani;
E talun che si spaccia i milioni,
Manda al Presto il tabì pe' panni lani;
Ed era appunto l'ora che i crocchioni
Si calano all'assedio de' caldani,
Ed escon colle canne e co' randelli
I ragazzi a pigliare i pipistrelli:

Quando in terra l'armata colla scorta
Del gran Baldone a Malmantil s'invia;
Onde un famiglio, nel serrar la porta,
Sentì romoreggiar tanta genía.
Un vecchio era quest'uom, di vista corta,
Che l'erre ognor perdeva all'osteria;
Talchè, tra il bere e l'esser ben d'età,
Non ci vedeva più da terza in là.

Per questo mette mano alla scarsella,
Ov'ha più ciarpe assai d'un rigattiere;
Perchè vi tiene infin la faverella
Che la mattina mette sul brachiere.
Come suol far chi giuoca a cruscherella,
Due ore andò alla cerca intere intere;
E poi ne trasse in mezzo a due fagotti
Un par d'occhiali affumicati e rotti:

I quali sopra il naso a petronciano
Colla sua flemma pose a cavalcioni;

Talchè meglio scoperse di lontano
Esser di gente armata più squadroni.
Spaurito di ciò, cala pian piano,
Per non dar nella scala i pedignoni:
E giunto a basso, lagrima e singozza,
Gridando quanto mai n'ha nella strozza;
Dicendo forte, perchè ognun l'intenda:
All'armi, all'armi, suonisi a martello;
Si lasci il giuoco, il ballo e la merenda,
E serrinsi le porte a chiavistello;
Perchè quaggiù nel piano è la tregenda
Che ne viene alla volta del castello:
E se non ci serriamo, o facciam testa,
Mentre balliamo, vuol sonare a festa.

C. III, st. 3 e seg.

Il trovato dell'Opera in musica è forse il solo avvenimento letterario in Italia, che possa ridondare in gloria del secolo XVII. Lo splendore dell'arti del disegno s'era dileguato insieme con quello della letteratura; Michelagnolo era contemporaneo dell'Ariosto; i suoi allievi e i suoi successori si erano veduti fiorire col Tasso; ma il genio avea cessato nel medesimo tempo d'esprimersi e co' versi e col pennello. Il grande sviluppo della musica fu posteriore a quello dell'altre belle arti; egli pare che l'ardimento dello spirito si rifuggisse in questo asilo dove non poteva esser colto, e che coloro i quali sentivano in sè una forza creatrice, non abbiano conosciuto se non l'armonia come un campo opportuno a lasciar correre in libertà la loro anima, senza

tema d'incontrar le barriere di tutte le inquisizioni. Gl'Italiani non erano meno mirabilmente organizzati per la musica, che per la poesia e la pittura; un senso squisito faceva loro e fa ancora oggidì conoscere, senza studio, senza preparazione, ciò che è bello e ciò che è puro in questo genere: i più valenti maestri di cappella sottomettono quasi tremando le loro nuove opere al giudicio de' lazzaroni di Napoli; e il movimento simultaneo di quelle lor berrette aguzze, ond'è piena la platea del teatro di san Carlo, indica insin dalla prima prova se la nuova musica avrà buon successo, o cadrà fischiata. Una bella voce, un bel metodo di cantare, è la sola cosa che scuote oggidì gl'Italiani dalla loro apatía; io vidi le case assalite dal popolo che innondava le vie, per cercar d'udire un concerto di dilettanti in cui cantava una donna rinomata in quest'arte. Siccome i progressi della musica vennero ad incontrarsi colla decadenza della poesia, così la prima si fe' schiava la seconda, e ne usò come quasi d'una semplice decorazione: essa la dominò, la sottomise alle sue convenienze, e fece de' passi proporzionati alla preminenza che aveva acquistata, ed all'ajuto che richiedeva alle altre arti.

È probabile che, infin dal risorgimento dell'arte drammatica, la musica andasse unita benespesso alle rappresentazioni teatrali. In tutte le tragedie si erano introdotti de' Cori a imitazione di quelli de' Greci;

e tutti questi Cori erano cantati; i drammi pastorali erano ancora più costantemente intrecciati di canti e accompagnati dall' orchestra: ma in tutte le composizioni sì fatte la musica era puramente accessoria; rendeva compiuta la festa, ma non la costituiva. Nel 1594 fu per la prima volta rovesciato quest' ordine. Ottavio Rinuccini, poeta fiorentino, assai meno riputato per l' invenzione o per l' ingegno, di quel che sia per un orecchio squisitamente musicale che gli facea sentir nella favella tutto ciò che era atto ad unirsi all' armonia, si collegò con tre musici, il Peri, Jacopo Corsi ed il Caccini; e insieme composero un dramma mitologico, dove tutte le belle arti doveano far mostra di tutta la loro pompa. Il Rinuccini si brigò molto meno di spiccare egli stesso come poeta, che di far comparire i suoi compagni; ed altresì non trascurò il prestigio delle decorazioni e delle macchine, affinchè tutti i sensi fossero a un tratto colpiti. I dotti aveano conservata la ricordanza della declamazione musicale de' Greci. Il Peri ed il Caccini si credette d' aver ritrovata una tale declamazione; e si fu il recitativo, ch' essi unirono intimamente alla poesia, tantochè non ci ebbe più nulla di parlato nell' Opera. La poesia, destinata ad essere tutta cantata, assunse allora un altro carattere; ella non potea più ammettere sviluppi che avrebbero allungato scene già troppo lunghe; il poeta corse dietro all' effetto, e vi sacrificò la condotta

del dramma; egli si affrettò o si rallentò, non già secondo il naturale andamento delle passioni, ma secondo quello ch' esprimer poteva la musica; egli cercò un altro genere d'armonia, si dipartì dalla forma lirica delle canzoni, ed accostossi a quella che dava il Chiabrera, nella stessa epoca, alle strofe dell' ode ch' egli imitava dagli Antichi. Il Rinuccini si serve di questa forma pel dialogo, come si può vedere nella seguente disputa fra le Divinità, che forma come il nodo dell' azione:

APOLLO.

Dimmi, possente arciero,
Qual fera attendi, o qual serpente al varco,
Ch' hai la faretra e l' arco?

AMORE.

Se da quest'arco mio
Non fu Pitone ucciso,
Arcier non son però degno di riso,
E son del cielo, Apollo, un nume anch' io.

APOLLO.

Sollo; ma quando scocchi
L' arco, sbendi tu gli occhi,
O ferisci a l'oscuro, arciero esperto?

VENERE.

S' hai di saper desio
D' un cieco arcier le prove,
Chiedilo al Re de l' onde,
Chiedilo in cielo a Giove;
E tra l' ombre profonde
Del regno orrido oscuro
Chiedi, chiedi a Pluton s'ei fu sicuro?

APOLLO.

Se in cielo, in mare, in terra;
Amor, trionfi in guerra,
Dove dove m'ascondo?
Chi novo ciel m'insegna, o novo mondo?

Ma il perfetto accordo fra la poesia e la musica non si ottenne immediatamente; per trovarlo bisognò l'opera di più d'un secolo. Il Rinuccini ebbe la gloria d'averlo cercato per il primo: la perfezione in questo genere era riserbata al Metastasio. Il primo tentativo del Rinuccini non era a un di presso che una delle metamorfosi d'Ovidio messa in dialogo. Ci si vedeva Apollo uccidere il serpente Pitone nel momento che quel mostro facea volgere in fuga i pastori e le Ninfe. Orgoglioso della sua vittoria, egli sprezza Amore, il quale insieme con Venere era disceso sulla terra; l'alato fanciullo se ne vendica; Apollo vede Dafne, e la insegue; ella s'invola, e un messo viene a raccontare la sua trasformazione. Quattro Cori dividono in piccioli Atti un picciolo dramma che non ascende a 450 versi. I Cori, divisi in leggiadre strofe, sembrano adattati con istudio maggiore a' bisogni della musica. Ecco la fine dell'ultimo Coro, onde si chiude il dramma:

S'a fuggir movo le piante
Vero amante,
Contro Amor cruda e superba,
Venir possa il mio crin d'auro

Non pur lauro,
Ma qual è più miser' erba.
Sia vil canna il mio crin biondo,
Che l'immondo
Gregge ognor schianti e dirami;
Sia vil fieu ch' ai crudi denti
De gli armenti
Tragga ognor l'avida fame.
Ma s' a' preghi sospirosi
Amorosi
Di pietà sfavillo ed ardo;
S' io prometto a l'altrui pene
Dolce spene
Con un riso e con un guardo;
Non soffrir, cortese Amore,
Che 'l mio ardore
Prenda a scherno alma gelata;
Non soffrir ch' in piaggia o 'n lido
Cor infido
M' abbandoni innamorata.
Fa ch' al foco de' miei lumi
Si consumi
Ogni gelo, ogni durezza;
Ardi poi quest' alma allora,
Ch' altra adora,
Qual si sia la mia bellezza.

Il resto del dramma era probabilmente tutto composto in recitativo; giacchè non ci si vedono ariette staccate, e meno ancora duetti o pezzi concertati.

Il Rinuccini, dopo la *Dafne*, diede la sua *Euridice*, composta in comune co' medesimi musici, e rappresentata la prima volta nel 1600 per festeggiare

le nozze di Maria de' Medici e d'Enrico IV; egli fece quindi un'*Arianna*, il cui successo non fu manco luminoso. La gloria dell'Opera era assicurata; tutte le Corti s'affrettarono d'imitar quella di Firenze; si perfezionò il primo lavoro; s'introdusse maggior azione ne' componimenti teatrali, maggior varietà nella musica, dove si frammischiò l'arietta col recitativo; s'inventarono i duetti e i pezzi concertati; e Apostolo Zeno, dopo un secolo intero, portò finalmente il melodramma a quel grado di perfezionamento a cui poteva giugnere, avanti che il Metastasio avesse animato colla forza del genio l'opera dello spirito.

Apostolo Zeno, veneziano, ma originario di Candia, nacque nel 1669. Egli avea studiata l'istoria con passione, e fu il primo a introdurre fatti storici sulla scena dell'Opera, in vece di ristrignersi nel cerchio della mitología. La gloria de' Tragici francesi cominciava allora a spargersi in tutta l'Europa; il Zeno li prese più volte a modello; e fra sessanta Opere ch'egli diede al Pubblico, le migliori e quelle che ebbero più costante riuscita, portano impressa l'imitazione de' Classici francesi. Così nella sua *Ifigenía*, l'intreccio, le situazioni, i caratteri, tutto è imitato dal Racine, ma nel modo che si conviene all'Opera, dove il linguaggio delle passioni riceve quella fantastica armonia che s'accorda colla musica, e che ha meno di forza e di nerbo,

che il linguaggio della tragedia. I drammi storici di sua invenzione, senz' essere più romanzeschi e più effeminati di quelli del Metastasio, offendono vie più il gusto con sì fatto travestimento della storia, perchè ben si scorge che il Metastasio non potea nè concepire nè esprimere altramente la vita umana; laddove il Zeno parla continuamente d' amore senza quell' armonia, quella delicatezza, quell' ebbrietà, che fanno obbliare il resto dell' universo. Ecco alcuni esempi tratti dal suo dramma *I due Dittatori*, fondati sulla discordia tra il gran Fabio l' indugiatore e M. Minuzio, suo maestro della cavalleria, durante la seconda guerra punica. Ma l' amore di due Principesse prigioniere è per lo Zeno il segreto motivo di que' grandi avvenimenti. La cartaginese Arisbe, prigioniera nel campo de' Romani, impiega il poter de' suoi occhi per seminarvi la discordia; ella medesima se ne dà vanto (*Atto III*, *sc.* 8):

Colpì al segno lo stral: gittati ho i semi
Del civil odio. Vedrò in breve armarsi
Tribuni e Dittatori.
Qual gloria per Arisbe!
E se dirlo a me lece,
Forse Annibale ancor tanto non fece.
A l' uomo il sapere,
L' ardire, il potere
Natura donò.
E a noi che lasciò?
Astuzia e beltà.

Ma il sesso più frale
A senno e possanza
Sovrasta e prevale,
Se d'armi sì forti
Valer ben si sa.

Minuzio, geloso del figlio di Fabio, lo condanna a morire. Fabio, per conservar la disciplina, non vi si oppone, e dice a suo figlio strascinato al supplizio (*Atto IV*, *sc.* 7):

So qual sono, e qual tu sei:
Tu i pietosi affetti miei,
E la patria avrà i più forti.
Dura invitto; e ad ogni età
In tua gloria passerà
La virtù che teco porti.

E il figlio si congeda dalla sua amante con quest' arietta (*Atto IV*, *sc.* 8):

Concedimi ch' io baci,
Cara, la bianca mano,
Favor di tua pietade a l' amor mio.
Ma tu sospiri e taci:
Mi basta il tuo dolor; Ersilia, addio.

In tutti questi versi ben vedesi la struttura che usò il Metastasio, e di cui ebbe il Zeno la gloria d' essere l' inventore; ma pur sempre vi manca la vitalità, l' affetto e la grazia.

Il Zeno scrisse anche delle Opere giocose; questo genere di spettacolo era incominciato del 1597, quasi nello stesso tempo che apparve l' Opera seria;

e nella sua origine era una copia delle commedie improvvisate: di pari come in esse, i principali attori si riducevano ad Arlecchino, a Brighella e a tutte le Maschere del teatro italiano. Ma il Zeno non diede segno di grande talento per l'Opera giocosa; e questo spettacolo, così sollazzevole, così nazionale, ed a cui l'Italia va debitrice di tanta buona musica, non ebbe ancora niun poeta di nome.

Apostolo Zeno fu chiamato a Vienna dall'Imperadore Carlo VI, e onorato nello stesso tempo di due impieghi che non sembravano confarsi tra di loro; fu nominato istoriografo imperiale e poeta dell'Opera della Corte. La sua lunga carriera si prolungò fino alla metà del secolo scorso: egli morì del 1750, in età d'anni ottant'uno, dopo aver veduto la sua gloria eclissata dal Metastasio ch'esser dovea suo successore.

Finalmente il secolo XVII ebbe eziandio gran numero d'autori drammatici; in tutte le Corti, sopra tutti i teatri si recitavano tragedie, commedie, pastorali; ma niuno di tali componimenti poteva reggere al paragone di quelli del secolo addietro; niuno potè sostenersi a fianco di quelli del secolo XVIII. Le tragedie mancavano totalmente di verità nella dipintura de' caratteri e de' costumi; il loro stile era ampolloso, secondo il falso spirito del secolo, e il loro andamento freddo e stentato; gli autori si trascinavano fra la pedantesca imitazione degli Antichi

e il cattivo gusto de' Moderni: le opere loro non sono oggimai che un oggetto di erudizione e di curiosità ; nessun teatro ne sopporterebbe la rappresentazione ; nessun autore potrebbe rinvenirvi esempi o idee nuove : il poeta non pensava che a sbalordire gli astanti colla magnificenza delle decorazioni, o con un gran movimento sulla scena ; ed ogni verisimiglianza era sagrificata al desiderio di far comparire de' mostri, de' combattimenti, o de' carri e de' cavalli. Le commedie erano basse, triviali, sconnesse, e fatte solamente per il popolo; le pastorali diventavano sempre più insipide, più leziose, più sparse di concettini : e se l'Opera in musica era lo spettacolo più frequentato, era pure il solo che meritasse questo onore.

Si dura fatica a comprendere come mai questa universale decadenza che pareva si estendesse non pure su tutti i rami della letteratura, ma sopra tutte le facoltà dell'umano intelletto, potesse arrestarsi da sè. Egli sembrava che il falso spirito dovesse condurre necessariamente all'abbandono dello spirito vero ; le fatiche sopra vane minuzie dovevano esser seguite dall'abbandono d'ogni lavoro, ed era da aspettarsi che l'Italia s'addormentasse nel cattivo gusto, altresì come le era incontrato la prima volta dopo il secolo d'Adriano. È probabile che ogni letteratura sarebbe realmente cessata, se fosse stata abbandonata a sè stessa ; e se ancora oggidì vogliamo

esaminare i poeti che non participarono a nissuna influenza straniera, li troviamo degni successori de' Marini e degli Achillini. L' Italia è tutto giorno innondata di sonetti sempre più vôti di pensieri e di sentimenti, sempre più stravaganti per le metafore e per le antitesi. Appresso a tutti coloro che non conoscono fuorchè la propria lingua, la poesia è tutta intera riposta nelle immagini; l' ardimento tien luogo di bellezza; il rimbombo, gli epiteti oziosi danno bando a' pensieri, e fanno le loro veci. Ma i grandi poeti del secolo di Luigi XIV, dopo essere stati rinchiusi per più anni nel loro paese, furono conosciuti alla fine dagli stranieri; la loro fama e l' opere loro passarono le Alpi al principio del secolo XVIII; il confronto fra quegli eccellenti lavori e le insipide produzioni de' secentisti risvegliò il buon gusto. Le poesie forestiere abbondavano di pensieri assai più che le nazionali; e non ostante tutti gli sforzi dell' inquisizione politica e religiosa, anche il pensare entrò di contrabbando in Italia insieme colla poesia. Un gran movimento verso le idee nobili ed elevate, verso tutto ciò che contribuisce alla felicità dell' uomo ed al suo perfezionamento, animava l' Europa al principio del secolo XVIII. Non ostante tutti gli sforzi de' Principi e de' prelati, l' Italia non potè rimanerne totalmente aliena. Il primo effetto dell' influenza de' letterati francesi, a cui si volgeva lo studio, e degl' Inglesi

che si cominciavano a conoscere, si fu di ricondurre gl' Italiani a maggior purezza ne' costumi poetici e teatrali. Le poesie del Frugoni, i drammi del Metastasio, ed anche le commedie del Goldoni, hanno in generale una tendenza morale; e conviene sentir loro grande obbligo, qualor si pensa alla corruzione universale del popolo, ed alla stomachevole licenza de' poeti del secolo XVII. La poesia, ritornata a' sentimenti onesti, si trovò più atta ad esprimerne di generosi. Il primo passo nella prima dell' arti belle doveva essere il ritorno alla morale, s' egli è vero che *i grandi pensieri vengono dal cuore.*

CAPITOLO IX.

Secolo XVIII. — Metastasio.

Due uomini nati verso la fine del secolo XVII, il Frugoni ed il Metastasio, erano destinati a far risorgere, nel secolo XVIII, la gloria della letteratura italiana. Carlo Innocenzo Frugoni, uno de' più grandi poeti lirici de' tempi moderni, nacque in Genova, il 21 di novembre 1692, d' una famiglia nobile che in lui si estinse. Egli fu educato presso i Gesuiti, e forzato da' suoi parenti, in sull' età de' quindici anni, a vestir l' abito religioso. Dopo molti anni di patimenti, un Papa lo sciolse da' suoi voti più stretti; ma nondimeno il Frugoni restò prete,

e quindi lontano dalla vita attiva e dagli affetti domestici a cui parea che l'ardore del suo cuore e l'attività del suo spirito l'avessero destinato. L'Italia era allora divisa fra i partigiani del gusto lezioso e artifiziato introdotto dal Marini, e quelli che per riformarlo non sapevano consigliare se non che la servile imitazione degli autori del secolo XVI, o de' Classici, loro primi modelli. Il Frugoni si discostò dagli uni e dagli altri; il suo genio lo portava a qualche cosa di più forte e di più originale: egli studiò particolarmente i poeti nati ne' secoli che appena uscivano della barbarie; nè li tolse già per modelli, ma riconobbe in essi non pochi esempi della vera grandezza; e ben tosto ritrovò in sè medesimo un'anima degna di cantar gli eroi, come debbono esser cantati, col cuore e coll'immaginativa, e non colla memoria o coll'abilità poco gloriosa di rifar quello che altri già fece.

Il Frugoni trattò ne' suoi versi i soggetti più variati; tutte le passioni divine ed umane gli somministrarono materia per sonetti, canzoni ed altri componimenti lirici in tutti i metri. Ma nel verso sciolto principalmente egli si lascia addietro tutti i suoi predecessori, per la nobiltà della locuzione, l'eloquenza dell'impeto che lo rapisce a sè stesso, e l'altezza della poesia. Taluno per avventura lo biasimerà d'aver troppo spesso introdotte le scienze nell'amena letteratura; egli si trovava profonde

cognizioni nelle cose della medicina, della fisica, della chimica, delle matematiche, e da esse usurpò troppe immagini; talvolta pure trattò in versi degli argomenti che sembrano alieni dalla poesia; niuno per altro il fece con maggiore eleganza e con più vago colorito. È un errore comune in Italia di mischiare la scienza nella poesia: parmi di veder persone affatto nuove a le vaste dottrine, le quali, non appena le hanno acquistate, che si affrettano di farne pompa, alla guisa che i nuovi ricchi ostentano le loro ricchezze. D' altra parte, quanto più si procede innanzi nella civiltà, tanto più si sente il bisogno di dare alla poesia un nutrimento più sostanzioso. Allora quando il solo entusiasmo non detta più i versi, è uopo che lo spirito si trovi soddisfatto al pari dell' immaginazione; e gl' Italiani, a' quali era interdetta la vera filosofia, hanno sostituito bene spesso la scienza al pensiero. Io vidi alcune celebri improvvisatrici recarsi a debito di studiar la scienza de' numeri, le proprietà de' corpi, e fino all' anotomia, per essere in grado di rispondere in versi a' quesiti che venivano loro proposti.

Il Frugoni, poeta della Corte di Parma, sotto gli ultimi Farnesi, e sotto i Borboni che succedettero loro, fu direttor degli spettacoli, e spesso ebbe l' ingrata commissione di tradurre de' piccioli componimenti teatrali, di scrivere epitalami e versi di

circostanza, come dicono, sopra temi che non potevano accendere il suo genio. Egli visse però in quella Corte da epicureo, quasi sempre innamorato, fino all'ultima vecchiaja, e in un colle passioni conservando sempre il fuoco e la fantasia d'un giovinetto. Morì in Parma, all'età di 76 anni, il 20 di dicembre 1768. La sua fama, grandissima in Italia, non si estese gran fatto appresso degli stranieri, perchè fra tutte le poesie la lirica è la meno capace di traduzione, o la meno suscettiva d'essere perfettamente gustata in una lingua di cui non s'intendono tutte le finezze.

Il Frugoni era stato allevato da Vincenzo Gravina, celebre filosofo e giureconsulto. Quest'uomo, dotato d'un gusto squisito e d'un genio per le lettere molto superiore a ciò che farebbero supporre le sue proprie poesie, fu pure il maestro del Metastasio. Se la fama del primo de' suoi scolari si ristrinse nella sola Italia, la gloria del secondo empiè tutta l'Europa. Nessuno si è trovato pel suo ingegno in maggior relazione che egli, co' sentimenti de' popoli moderni; nessuno potè fare un più grando effetto proporzionatamente all'altezza a cui egli si sollevò. Nato in Roma il 3 di gennajo 1698 in oscurissima condizione, fu da prima destinato all'arte dell'orafo. Il Gravina che s'accorse del suo raro ingegno, lo tirò a sè, e cambiò il suo nome di Trapassi in quello di Metastasio, che n'era la

traduzione greca. Nello stesso tempo che cercava d' istruirlo in tutte le cognizioni umane onde può aver soccorso la poesia, lo incoraggiava nell' arte dell' improvvisare, per la quale pareva che il Metastasio avesse sortito dalla natura un particolare talento, e che in certo modo ammorbidiva la sua lingua poetica, esercitandolo ad esprimere con sicurezza tutti i sentimenti, tutti i pensieri, colla medesima grazia e facilità. Il Metastasio però si diede da sè ad un genere di composizione che dovea sviluppare tutto il suo genio. All' età di quattordici anni egli scrisse una tragedia intitolata *Giustino*, che si trova stampata fra le sue opere: ella è per verità una cattiva tragedia; ma la sola impresa è onorevole per un giovinetto; d' altra parte si vedea già quivi che il Metastasio era stato chiamato dalla natura a scrivere Opere per musica; il suo *Giustino* in cinque Atti è un lavoro di questo genere; l' andamento de' versi è affatto musicale, e il Coro è intersecato d' ariette sul far di quelle ch' egli doveva inserir più tardi ne' suoi drammi. Il Gravina condusse dipoi il suo alunno a Crotone, sua patria, nel regno di Napoli, per farlo istruire da Gregorio Caroprese, ch' egli medesimo aveva avuto per maestro nella filosofia platonica. Ritornato a Roma, cessò di vivere nel 1718, lasciando, per testamento, tutto il suo avere, che era considerabile, al suo allievo Metastasio.

L'Italia, per un secolo e mezzo, era stata spogliata d'ogni splendore letterario; e parve che la natura ne la volesse risarcire con darle il Metastasio. Nessuno degli scrittori italiani fu per avventura più compitamente poeta di lui; nessuno per avventura congiunse una maggiore mobilità nell'immaginativa, una maggiore delicatezza nella sensibilità, ad un maggiore incanto nella favella; nessuno per avventura fu pittore più grazioso di lui, mediante il solo suo stile, e musico più lusinghiero per l'orecchio. Il Metastasio non pretese già di sollevarsi all'altezza del genio, nè si provò in alcuna di quelle fiere e virili creazioni che destano in altrui, colla loro sublimità, la meraviglia ed il rispetto. Egli volle essere, e fu il poeta dell'Opera per musica; e in questa limitata carriera superò tutto quanto la sua nazione medesima, tutto quanto verun'altra nazione produsse mai di più singolare. Egli conobbe, egli colse con precisione così l'indole del teatro a cui si destinava, come il suo proprio ingegno; e in un genere nel quale forse nessun altro poeta s'acquistò vera gloria, egli diede le poesie più nazionali che possegga l'Italia, quelle che più profondamente sono scolpite nella memoria di tutto il popolo.

Il fine del teatro tragico, diversamente spiegato da' diversi Critici, diversamente inteso da' diversi popoli, potè in effetto variare co' tempi e co' luoghi: potè essere appo gli Antichi ora religioso, ora

morale, ed ora politico, allorchè i poeti, rivelando le leggi immutabili del destino, volevano corroborare delle anime forti con far loro conoscere la sventura; e potè essere appo i Moderni o la semplice ricerca delle profonde commozioni, o il vivo quadro della natura, o, secondo un sistema più nobile, il culto del Bello nelle opere dello spirito, l' incanto dell' armonia nell' unità, l' unione dell' ammirazione per l' arte nella sua perfezione colla verità nella natura. Ma il teatro dell' Opera in musica non aveva un' origine così nobile: nato nella Corte voluttuosa de' Principi, e' non poteva essere destinato a formar degli eroi; gli si richiedeva di unire a un tratto tutti i piaceri e tutte le commozioni; di lusingare nel medesimo tempo gli occhi, gli orecchi e le più tenere affezioni del cuore; di nobilitar la voluttà, di santificarla in certo modo colla mescolanza di sentimenti alti e delicati; e da ultimo (se cercar vi si voglia un fine politico di là dal diletto attuale) di togliere al Principe ogni rimorso della sua mollezza, a' sudditi ogni pensiero fuor del tempo presente. Tale si era l' Opera nata alla Corte de' Medici e de' Farnesi, o sopra que' teatri di Venezia, il cui Senato fomentava la voluttà per ragione di Stato; tal fu trovata dal Metastasio, quand'egli potè pensare e scrivere; e, senza brigarsi d' esaminare ciò che era di effeminato in questo genere di poesia, si lasciò ir dietro a' moti del proprio

cuore che portava lui medesimo verso quel dilicato epicureismo che univa agli occhi suoi la grandezza eroica, la gloria e la virtù coll' amore; egli scrisse in maniera da fomentare, accrescere, portare al colmo quella ebbrietà di tutti i diletti della vita, che la musica, la danza, la pittura, ed una poesia ancor più seducente di tutte queste belle arti, eccitano in comune nell' anima dello spettatore.

I precedenti autori d' Opere per musica, ondeggiando fra l' imitazione de' Tragici greci, de' francesi, talvolta degli spagnuoli, e de' poeti pastorali dell' Italia, non aveano riconosciuto quali erano le leggi proprie di questo genere; il Metastasio le stabilì con mano sicura, e senza temer le accuse d' una Critica pedantesca. Lontano dall' assoggettarsi all' unità di luogo, egli volle cambiar sovente la scena, poichè lo splendore delle decorazioni e de' colpi teatrali doveva aver parte nella magía dell' Opera. Egli osservò più fedelmente l' unità di tempo; ma nondimeno estese i limiti che le erano prescritti, in guisa che fece entrare nello spazio di ventiquattr'ore vicende, pompe e cirimonie, quante bramar ne possano gli spettatori. Finalmente ei limitò l' unità d' azione, stante la necessità che gli era imposta, d' impiegar sul teatro tre *amorosi* e tre *amorose* che il maestro di cappella volea mettere in contrasto. Egli diede a quasi tutti i suoi drammi un lieto scioglimento, perocchè quel languore dell' anima che è

prodotto dalla musica, sarebbe stato turbato da commozioni troppo forti e troppo dolorose; egli unì, mercè d'un'arte maravigliosa, mercè d'un'arte che niuno possedeva al medesimo grado di esso, la naturalezza dell'elocuzione a tutta l'elevatezza, a tutta la ricchezza della poesia lirica; ed egli seppe trovare nelle parole e nella lingua un'armonia che ti rapisce a te stesso, e che i più sublimi concenti del Pergolesi doveano contentarsi di conservar fedelmente.

Il Metastasio compose vent'otto grandi Opere; senza contare parecchi lavori più brevi, come a dire Cantate, Complimenti e simili, che sono altresì dialogizzati, intrecciati di recitativi e d'ariette, e spesso avvivati d'un'azione teatrale. Egli attinse indifferentemente i suoi soggetti dalla mitologia e dall'istoria; rappresentò a vicenda tutti i popoli e tutti i paesi dell'antico mondo; e tolse pur dall'Ariosto un dramma romantico e cavalleresco, il *Ruggiero*, che appartiene al medio evo. Questa grande varietà di paesi, di secoli e di costumi, somministrò al Metastasio uno de' grandi ornamenti della scena lirica, una grande varietà di decorazioni e di fogge di vestire, ed anche una grande ricchezza d'immagini locali onde fregiò la sua poesia; ma con tutto questo egli è lontano dall'aver fatto suo profitto di tutta quella varietà di caratteri, d'interessi e di passioni che ne poteva ritrarre, se si fosse maggiormente

curato d'essere il pittore della natura e dell'istoria. Il Metastasio, animato d'un vivo sentimento musicale, aveva subordinata l'arte ch'egli esercitava, a questo sentimento. La musica, così ricca per esprimere gli affetti, non può dipignere le situazioni; essa diventerebbe ridicola se volesse arrogarsi d'assumere un carattere conforme a' costumi ed al linguaggio di ciascun popolo; essa ne disgusterebbe se diventasse selvaggia per esprimere la barbarie, o se, cantando l'amore, conservasse a' Romani il loro orgoglio, agli Orientali il loro dispotismo. Laonde il Metastasio, presentendo in certo modo questa uniformità della musica, non seguitò i suoi personaggi in Roma, nella Grecia, nell'Oriente; qualunque nome egli dia loro, di qualunque abito li vestisca, e' sono sempre uomini d'una medesima specie, i costumi, i caratteri, le passioni de' quali sono simili da per tutto; e il luogo della scena è per essi il teatro. Così fatti costumi, di cui nessuna nazione diede mai l'esempio, sono un misto singolare di pastorale e di cavalleresco. L'amore in tutti questi drammi è la passione necessaria, il sentimento più irresistibile, l'impulso di tutte le azioni. Ma siccome le passioni tutte sono idealizzate non meno dell'amore, così il poeta spigne ogni cosa all'estremo, o tratti dell'amor della patria e della libertà, o della fedeltà dovuta al Sovrano, o dell'amor filiale, o del punto d'onore cavalleresco. Ne' suoi drammi si

trovano sentimenti, di cui non è esempio nel mondo; un sagrifizio di sè stesso che niuna virtù suol esigere; e d'altra parte un grado di bassezza e di perfidia, che, la Dio mercede, non s'incontra parimente fra gli uomini. In tutte le sue opere, il Metastasio fe' nascer sempre la peripezia dal conflitto tra l'amore e il dovere, o tra due doveri, sempre tolti da quella sua legislazione al tutto ideale. L'azione è complicata per cagione della perfidia di qualche rivale, o di qualche agente subalterno, sopra cui dee cader tutta l'odiosità, e che è tutto dipinto in nero, come gli altri sono tutti dipinti in roseo. L'intreccio si scioglie per mezzo di qualche grande atto di virtù, o per mezzo del tentativo andato a vôto d'un gran delitto; e il dramma ha quasi sempre un lieto fine: se alcun dee morire, è questi al più un grande colpevole.

Da questi costumi, per tutto i medesimi, da questa esagerazione ne' caratteri, e da queste catastrofi sempre egualmente felici, è risultata una grande monotonía. Basta un dramma del Metastasio a dar l'idea di tutti gli altri; e chi conosce la maniera dell'autore, può quasi sempre prevedere, infin dal principio di ciascuno, qual ne sarà lo scioglimento.

Se tuttavia non si perda di vista che il Metastasio scrisse delle Opere per musica, che le commozioni da lui destate debbono esser tutte musicali, e che non debbono mai esser tanto forti da lasciare

un profondo dolore nell' anima, non si potrà fargli rimprovero nè della sua mollezza, nè del suo mondo ideale, nè delle sue liete catastrofi; si comprenderà che questi sono difetti del genere, e non suoi; e si riconoscerà ch' egli possedette eziandío le bellezze del genere in grado sovrano; che seppe aprire i suoi spettacoli in un modo grandioso che colpisce i sensi, e che si cattiva l' attenzione; che conobbe il segreto d' esporre chiaramente un' azione quasi sempre complicata, e d' introdurre subitamente gli spettatori infin nel centro di essa; ch' ebbe un' arte infinita per trovare e variare situazioni che tirano a sè l' altrui mente; ch' eccita, direm quasi, a suo piacimento, un interesse appassionato colla sua maniera d' annodare una favola; che fa parlare all' amore il linguaggio più tenero e più commovente; ch' esprime ancora con grande verità que' sentimenti soprannaturali di lealtà, d' amor filiale, di carità di patria, a' quali egli attribuisce un operare affatto ideale; che la sua versificazione, nel recitativo, è la più dolce, la più armonica, la più pura che vantar possa alcuna lingua; che le sue arie o strofe, con cui finiscono le scene, hanno un movimento lirico di sorprendente bellezza, ed un tesoro di poesia che i più grandi maestri non hanno potuto avanzare; che finalmente la proporzione del pensiero al canto è sempre conservata con tanta abilità, che giammai non vien presentata al maestro di

cappella alcuna immagine, alcuna passione, che non sia di qualità da essere sviluppata per via del canto, e che non sia essenzialmente armonica.

Ma non bisogna considerare il Metastasio qual poeta tragico, siccome fecero alcuni Italiani; nè offerirlo per modello agli stranieri in nessun altro genere, che in quello dell' Opera. Non bisogna parimente spogliare i suoi drammi del prestigio della musica, e farli recitare ad attori tragici, come si suole oggidì troppo spesso in Italia: paragonati allora con ciò ch' esser non debbono, i loro costumi effeminati, le inverisimiglianze, le sconnessioni offendono gli occhi di chicchessia. Dal momento che un dramma musicale ne è dato per una tragedia, ci ricordiamo che la tragedia è consacrata a svegliar nell' anima le più forti perturbazioni colla dipintura del destino umano, e ci accorgiamo che nessuna perturbazione può esser forte se non è fondata sulla verità. Il poeta tragico ne dee trasportare interamente sulla scena ov' egli ci rappresenta una grande azione. Noi dobbiamo ritrovare i luoghi, i costumi, i pregiudizj, le passioni, nella loro totalità, nella loro scambievole correlazione; noi dobbiamo in un certo modo respirar l' aria che respirano gli eroi introdotti sul palco. Ciò facevano i Greci; ciò far seppero i Tedeschi. Alcuni censurarono i Francesi d' aver dato a tutti gli eroi dell'Antichità i sentimenti ed il linguaggio de' loro compatriotti; egli è questo

senza dubbio, un difetto; ma pure non è sì grande, come quello d'averne fatto degli esseri al tutto ideali. Noi possiamo metterci in armonia co' primi, in cui tutto è vero, dal momento che ci dimentichiamo de' loro nomi; ma non accade lo stesso co' secondi, come quelli che non hanno riscontro veruno in natura.

A far conoscere il teatro del Metastasio, per quanto si può ottenere per mezzo di estratti, io presenterò primieramente l'analisi circostanziata d'uno de' suoi migliori drammi, l'*Issipile*; e così farò vedere in qualche modo la fabbrica, per così dire, de' caratteri e quella degli avvenimenti, onde sono composte tutte l'Opere italiane. Noi non potremmo sottomettere al giudizio ed alla fredda ragione quell'intreccio di strani accidenti e di situazioni luminose che costituiscono i lavori del Metastasio, senza mettere a un tratto in evidenza la loro inverisimiglianza, e il difetto d'arte nella loro orditura: il perchè non ripeteremo una tale analisi, che sembrar potrebbe odiosa, sopra d'altri componimenti in cui troveremmo quasi sempre le istesse mende; e, per lo contrario, preferiremo di raccogliere sotto gli occhi de' lettori tutto ciò che ne offrirà di più bello il resto del suo teatro.

L'*Issipile* è uno dei drammi più poetici, uno di quelli in cui la curiosità e la commozione romanzesca è più vivamente eccitata; uno di quelli in cui

il pericolo de' principali personaggi è più costante, e tien quindi lo spettatore in grandissima ansietà: inoltre è uno de' meglio versificati, uno di quelli in cui si vede il dialogo, secondo che porta la diversità degli affetti, ora più tenero, ora più appassionato, ora più eloquente. Ma per trovarvi piacere, conviene accomodarsi a tutte le inverisimiglianze di fatti e di carattere, e lasciarsi trasportare in quel mondo ideale, dove nulla succede come nel mondo nostro, dove sembra che le stesse leggi della morale si fondino sopra d'altri principj.

La scena dell'*Issipile* è in Lenno; il teatro rappresenta l'atrio del tempio di Bacco, di cui si celebra la festa. Issipile e Rodope, sua confidente, si presentano armate di tirso e coronate di pampini a guisa di Baccanti. Issipile ha poc'anzi pronunciato il giuramento d'una terribile congiura ordita dalle donne di Lenno, le quali hanno fatto voto di trucidare tutti i Lennj che stanno per ritornare da una lunga spedizione in Tracia. La Principessa, che ha finto di prender parte in questa trama, ingiugne a Rodope di correre al lido, ed impedire al re Toante, suo padre, di sbarcare; unico mezzo per sottrarlo alla comune uccisione. Ma troppo tarda è la sua pietà. Eurinome, la più feroce delle Baccanti, e quella che aveva determinate le donne di Lenno a spargere il sangue de' loro sposi e de' loro fratelli, viene ad annunziar lo sbarco di Toante,

a ridestare il furore delle compagne, eccitando la loro gelosia, e a dar loro gli ultimi ordini per la strage che si dee consumare nella prossima notte. Issipile la va secondando, e ne' suoi detti pare ancor più feroce della stessa Eurinome. — Si potrebbe qui domandare qual è il fine d'una simulazione che agevola tutti i disegni d'Eurinome, e che cagiona la morte di tanti infelici, mentre che Issipile ha così mal provveduto allo scampo del genitore, che Toante arriva, innanzi pure che Rodope si sia mossa a partire per ritenerlo in porto. — Del resto il discorso d'Eurinome è bellissimo; esso ha il doppio merito di contenere in pochi versi tutta l'eloquenza da soggiogar gli animi in quel momento, e d'esporre agli astanti (ciò che era difficile più che mai) i motivi d'una congiura così strana, in guisa da darle una cotal verisimiglianza. Ecco in che modo ella si esprime:

EURINOME.

Rodope, Principessa,
Valorose compagne, a queste arene
Dalle sponde di Tracia a noi ritorno
Fanno i Lennj infedeli. A noi s'aspetta
Del sesso vilipeso
L'oltraggio vendicar. Tornan gl'ingrati;
Ma dopo aver tre volte
Viste da noi lontano
Le messi rinnovar. Tornano a noi;
Ma ci portan su gli occhi

De' talami furtivi i frutti infami;
E le barbare amiche,
Dipinte il volto, e di ferino latte
Avvezzate a nutrirsi, adesso altere
Della vostra beltà vinta e negletta.
Ah vendetta, vendetta!
La giurammo; s'adempia. Al gran disegno
Tutto cospira. L'opportuna notte,
La stanchezza de' rei, del Dio di Nasso
Il rito strepitoso, onde confuse
Tien le querule voci
Fra le grida festive. I padri, i figli,
I germani, i consorti,
Cadano estinti; e sia fra noi comune
Il merito o la colpa. Il grande esempio
De' femminili sdegni
Al sesso ingrato a serbar fede insegni.

Issip. At. I, sc. 2.

Toante arriva insieme co' suoi Lennj. Issipile, turbata, non osa rispondere alle carezze del padre. Egli è cinto da' suoi guerrieri tutti armati; non avrebbe a combattere che uno stuolo di donne; sola una parola che gli dicesse la figlia, involerebbe alla carnificina i suoi prodi commilitoni. Ma ella tace! Del resto, niente giustifica il bizzarro furore delle donne di Lenno; non si vede in Toante che bontà, cortesia, deferenza. Le parole che gli fa dire il poeta, spirano una tenerezza paterna che rapisce l'animo; ma un altro carattere avrebbe renduto più verisimile la trama che gli è tesa.

TOANTE.

Vieni, o dolce mia cura;
Vieni al paterno sen. Da te lontano,
Tutto degli anni miei sentivo il peso;
E tutto, o figlia, io sento,
Or che appresso mi sei,
Il peso alleggerir degli anni miei.

ISSIPILE.

(Mi si divide il cor.)

TOANTE.

Perchè ritrovo
Issipile sì mesta?
Qual mai freddezza è questa
All' arrivo d'un padre?

ISSIPILE.

Ah! tu non sai . . .
Signor . . .

RODOPE.

Taci.

ISSIPILE.

(Che pena!)

EURINOME.

(Ah mi tradisce
La debolezza sua!)

TOANTE.

La mia presenza
Ti funesta così?

ISSIPILE.

Non vedi il core,
Perciò . . .

TOANTE.

Spiegati.

ISSIPILE.

Oh Dio!

TOANTE.

Spiegati, o figlia,
Se l'imeneo ti spiace
Del Prence di Tessaglia,
Che a momenti verrà . . .

ISSIPILE.

Dal primo istante
Che il vidi, l'adorai.

TOANTE.

Forse in mia vece
Avvezzata a regnar, temi che sia
Termine del tuo regno il mio ritorno?
T'inganni. Io qui non sono
Più Sovrano, nè Re. Punisci, assolvi,
Ordina premj e pene: altro non bramo,
Issipile adorata,
Che viver teco, e che morirti accanto.

ISSIPILE.

Padre, non più.

TOANTE.

Ma che vuol dir quel pianto?

EURINOME.

È necessario effetto
D'un piacer che improvviso inonda il petto.

TOANTE.

So che riduce a piangere
L'eccesso d'un piacer;
Ma queste sue mi sembrano
Lagrime di dolor.
E non s'inganna appieno
D'un genitor lo sguardo,
Se d'una figlia in seno
Cerca le vie del cor.

Dopo questo dialogo, Toante ed i Lennj si ritirano, probabilmente per andarsene a dormire. Issipile rinnova la promessa di trucidare il padre. Eurinome ne fa conoscere la cagione de' suoi furori; ella vuol vendicare suo figlio Learco, il quale, dopo aver tentato di rapire Issipile, era stato esiliato da Toante, e si crede che sia morto in esilio. Ella sen va a dare gli ordini per cominciare la strage. Ma non prima è uscita Eurinome fuor della scena, che vi entra Learco: egli vi trova Rodope che lo aveva altra volta amato, e che lo avverte di fuggire da un suolo dove si è giurato lo scempio di tutti gli uomini. Learco non può risolversi di prestarle fede. Egli è entrato in Lenno alla testa d'una schiera di pirati per turbar le nozze di Giasone, principe di Tessaglia, che è aspettato da un momento all'altro, e che dee sposare Issipile. Learco penetra ne' giardini della reggia; indi a poco Issipile vi conduce suo padre, ch'ella fa celare in un boschetto per toglierlo al furore delle Baccanti. Learco ascolta il loro colloquio, comprende che Rodope non lo aveva ingannato, e immagina uno stratagemma per far allontanare Toante, e mettere sè stesso nel luogo di lui, sperando che Issipile ritornerà per cercare il padre; il che gli dara comodo di rapirla. Di fatto, egli chiama Toante, lo esorta, in nome della figlia, a nascondersi altrove, dicendo che il suo asilo è già scoperto; e, sì tosto

che Toante se n' è partito, entra egli medesimo nel boschetto.

Qui si cambia il luogo della scena, e rappresenta una sala d' armi col simulacro della Vendetta nel mezzo. Issipile corre dietro a Rodope per metterla a parte del suo segreto. Sopravviene Eurinome, la quale annunzia che qualcuna di esse mancò di fede, e che un uomo armato (Giasone) fu sorpreso in una delle vie che mettono alla reggia; *ma fra pochi istanti*, aggiunge essa, *l'opprimeran le femminili squadre.* Tutto a un tratto comparisce Giasone colla spada in pugno, ed inseguendo le donne ch'egli ha messe in fuga. Con suo grande stupore ei trova Eurinome e Issipile in atto di dar leggi a quelle omicide. Nondimeno egli dirige alla sua futura sposa le parole più tenere e più appassionate che dir si possano: con altrettanto amore egli è ricevuto; ma la sua meraviglia si volge in orrore, allorchè sente lo scempio commesso sopra tutti i Lennj, ed Eurinome gli annunzia che la sua medesima sposa ha pur ora trucidato il padre. Issipile conferma questo racconto, che la copre di vergogna agli occhi del suo amante. Ella stessa ebbe cura di far collocare il cadavere sfigurato d' un Lennio sul letto di Toante, a fine d' ingannar tutti gli sguardi. Giasone si ritira da questo soggiorno del delitto, maledicendo la sposa snaturata ch' egli era venuto a prendervi.

Al principio dell'Atto secondo, Eurinome, in mezzo al bujo della notte, viene nel medesimo boschetto dove Issipile avea celato suo padre.

Ah! che per tutto io veggo (*ella dice*)
Qualche oggetto funesto
Che rinfaccia a quest'alma i suoi furori!
Voi, solitarj orrori,
Da' seguaci rimorsi
Difendete il mio cor. Ditemi voi
Che per me più non erra invendicata
L'ombra del figlio mio; che più di Lete
Non sospira il tragitto;
E che val la sua pace il mio delitto.

Il figlio ch'ella invoca, le è vicino in quel medesimo boschetto; ma questo capo di corsali è più pusillanime d'una donna; egli si fa innanzi sospettoso e diffidente, se ne fugge al primo romore, e la sua voce raddoppia l'agitazione d'Eurinome che la riconosce. Sopraggiugne Issipile per ritirar suo padre donde lo aveva occultato; e spiega a Learco, ch'ella prende per Toante, i mezzi preparati per la sua fuga. Eurinome, ciò udito, corre a chiamar le Baccanti. Learco, atterrito al veder da lungi lo splendor delle faci, s'invola prima d'essere riconosciuto. Intanto Eurinome fa circondare il bosco alle sue Baccanti, ed ordina che vi si appicchi il fuoco; ma quand'ella si crede d'essere sul punto d'uccidere di propria mano Toante, vien condotto a' suoi piedi Learco: colpo di scena che

farebbe molto effetto, se non fosse troppo spesso ripetuto dal Metastasio. Si suppone che le Baccanti chieggano la sua morte: ma, in realtà, non dicono nulla: Rodope, che sopraggiugne in questo punto, e che ama ancora Learco, finge, per salvarlo, di voler affrettare il suo supplizio; ordina che Eurinome sia tratta a forza altrove; commette alle sue compagne di preparare il sagrifizio in un luogo pubblico; e, poichè si trova sola con Learco, gli rende la libertà. Se le donne di Lenno erano così facili ad essere ingannate, Issipile avria potuto risparmiare una metà de' suoi funesti artificj.

Si cangia dipoi la scena; ed al levar del sole, si vede Giasone in riva al mare, non lungi da' suoi commilitoni addormentati. Dopo un monologo, nel quale rimprovera ad Issipile la sua perfidia e la sua ferocia, egli pur s' addormenta sopra un sasso. Learco arriva a caso vicino ad esso; vede il suo rivale solo ed inerme; già snuda il pugnale per ucciderlo, quand' ecco sopravviene Issipile, la quale trattiengli il braccio, minacciandolo di svegliare Giasone. Essa lo sforza a cederle il ferro; ma Learco se ne vendica, chiamando egli medesimo Giasone, e gridando ch' altri lo tradisce. Il Principe tessalo si desta, si vede Issipile davanti collo stilo in mano, e punto non dubita che colei che uccise il genitore, non abbia voluto svenare anche l' amante. Indarno ella procaccia di giustificarsi, e disingannarlo

sulla sorte di suo padre: Giasone non l'ascolta se non con orrore, e rispigne le sue tenerezze, come se n'avesse a rimaner contaminato. Ma sì tosto com'ella se n'è partita, arriva Toante medesimo; la sua vita e i suoi discorsi giustificano pienamente Issipile. Giasone sveglia allora i suoi compagni; egli vuole strappare Issipile dal soggiorno delle Furie, ottener da essa il suo perdono, e vendicare a un tempo le vittime delle donne di Lenno.

Al principio dell'Atto terzo, la scena rappresenta un luogo rimoto fra la città e la marina, ove Learco si sta in agguato con due corsali suoi seguaci. Toante, che non potè rimanersi tranquillo nelle tende di Giasone, si avanza da questa banda; e Learco, il quale, non ostante i suoi due compagni, non par che si giudichi abbastanza forte da fermar quel vecchio Re, li manda a cercare un rinforzo. Frattanto egli s'accosta a Toante, con animo di trattenerlo in questo luogo ingannandolo. Ei gli confessa i suoi falli, esprime il suo pentimento, implora perdono, giugne in fine a commoverlo, e prende la mano di lui qual pegno della sua riconciliazione. Ma in questo momento arrivano i pirati, e lo circondano; e Learco, mutando favella, impone a Toante di darsi prigioniero. Simili rivoluzioni, chiamate dagl'Italiani *bei colpi di scena*, sono pressappoco in quanto alla condotta d'un dramma, ciò che sono i concettini in quanto allo stile.

Di fatto, la dicitura, in queste brillanti situazioni, partecipa de' medesimi difetti: ci è spirito, ci è nobiltà; ma naturalezza nè poco nè punto. Gli ascoltanti applaudiscono a simili tratti, gli ammirano, li citano: ma le antitesi ci avvertono dell' affettazione con cui sono lavorati. Learco dice al Re, il quale dispregia la vita:

Fole son queste.
Ogni animal che vive,
Ama di conservarsi. Arte che inganna
Solo il credulo volgo, è la fermezza
Che affettano gli eroi ne' casi estremi.
Io ti leggo nell' alma, e so che tremi.

E Toante risponde, facendo una quasi parodía a questo discorso:

Fole son queste:
Tranquillo esser non puoi.
So che nasce con noi
L'amor della virtù. Quando non basta
Ad evitar le colpe,
Basta almeno a punirle. È un don del cielo
Che diventa castigo
Per chi ne abusa. Il più crudel tormento
Ch' hanno i malvagi, è il conservar nel core,
Ancora a lor dispetto,
L'idea del giusto, e dell' onesto i semi.
Io ti leggo nell' alma, e so che tremi.

Rodope che ha veduto far prigioniero Toante, e Issipile che vien da essa informata di questa nuova

sciagura, invocano la protezione del Principe tessalo, e lo eccitano alla vendetta.

La scena si muta, e rappresenta il lido del mare con navi di Learco, e ponte per cui si ascende ad una di esse: da un lato rovine del tempio di Venere; dall' altro avanzi d' un antico porto di Lenno. Learco e Toante sono già saliti in una delle navi; arrivano Giasone, Issipile e Rodope con seguito d'Argonauti. Giasone vuol sull' istante assalire i vascelli nemici; ma Learco apparisce sulla poppa della nave, tenendo colla sinistra per un braccio l' incatenato Toante, e, impugnando colla destra uno stilo, minaccia di piantarglielo nel petto: egli non acconsente di lasciar la vita al suo prigioniero, se non a patto di ottenere Issipile per isposa. Issipile, non ostante la sua propria ripugnanza, non ostante l' opposizione del genitore istesso, non ostante le minacce di Giasone, si avanza verso la nave di Learco. In questo momento, Giasone vede Eurinome che vien pure in traccia del figlio suo: egli corre ad essa, l' afferra, innalza anch' egli un pugnale sul capo di quella Furia, e, minacciando alla sua volta d' ucciderla, chiede nuovamente la libertà di Toante. Le due vittime, sotto il coltello dei due omicidi, si trovano simmetricamente alle due estremità della scena. Ma, dopo che tale spettacolo è durato buona pezza, Learco cede, e rilascia Toante per contraccambio della madre: se non che, quasi

per colmare l'inverisimiglianza, egli sente rimorso di quest' atto di virtù, accusa la propria debolezza, si ferisce, e si getta in mare.

Pochi drammi hanno più colpi di scena, che l'*Issipile*; e, dove si possa fare assolutamente astrazione dalla verisimilitudine, dove sempre si possa credere ciò che annunzia l'autore senza giustificarlo, poche Opere destano maggior curiosità e commozione. Ma pressochè tutti questi colpi di scena sono stati ripetuti insino a sazietà. Questi pugnali sospesi sovra il petto d'un padre, d'una madre, d'un figlio, d'una amante; questa laconica risposta a tutti i più bei discorsi, *vieni o l'uccido*; questi liberatori che tengono in mano lo stilo che hanno tolto agli assassini, e che vengono accusati essi medesimi del delitto; queste madri che, pensando d'inseguire il loro nemico, trovano in luogo di esso il proprio figlio, e accrescono il suo pericolo: questi sono i costumi della tragedia italiana (*); che è a dire, avvenimenti begli e fatti, caratteri begli e fatti alla stessa guisa, situazioni che si ponno introdurre per tutto, senza riguardo ne di tempo nè di luogo: ed egli è con questa moneta corrente che diviene sì facile oggigiorno il far drammi in Italia; che ogni compagnia si crede in obbligo d'avere il suo poeta; e che si

(*) Pazienza ancora, se avesse detto *del melodramma italiano!* — *Il Trad.*

accerta, più d'un' Opera seria essere stata lavoro d' un calzolajo.

I caratteri, ancor più che le situazioni, si trovano ripetuti in un modo nojoso ne' drammi del Metastasio. La mancanza d' ogni nazionalità, e l' esagerazione delle virtù o de' vizi non lasciano al poeta niun mezzo di variare i suoi personaggi; egli non ne fa mai comparire niuno sulla scena, il quale sia mezzanamente virtuoso o mezzanamente scellerato: sempre suppone che un vizio si tragga seco tutti gli altri, e che la virtù non abbia potuto commettere alcun fallo; dimanierachè egli rinunzia così all' interessamento che ponno eccitare alcuna volta grandi colpevoli, come pure a quello che destano il conflitto e il momentaneo trionfo delle passioni in un cuor virtuoso. Noi vedremo, in sull' occasione di dover parlare della Commedia italiana, come le Maschere sono personaggi costanti, e come Pantalone e Arlecchino e Brighella sono in tutte le commedie il medesimo uomo, dotato d' un carattere e d' uno spirito stabilito, ma solamente collocato in nuove circostanze. L' Opera tragica italiana è stata formata sul medesimo modello. Non vi ha parimente che un dato numero di Maschere che s' introducano in iscena; ciascuna di esse è l' essenza, il tipo primitivo d' un certo carattere, come a dire del tiranno, del buon re, dell' eroe impetuoso, dell' amante timido, del traditore e

dell' amico fedele: a cotali personaggi invariabili il Metastasio fa vestire il nome e l' abito d' un Greco o d' un Romano, d' un Perso o d' uno Scita; ma non attribuisce loro niente altro di più che distingua la nazione ond' essi portano il nome; tantochè, sol che si mutasse il vestire, il medesimo dramma potrebbe egualmente appartenere all' altra estremità dell' universo.

Il Metastasio aveva incominciata la sua carriera melodrammatica colla *Didone;* opera composta sopra un soggetto ingrato, e da cui non trasse tampoco tutto il partito che si potrebbe; giacchè il suo Enea riesce estremamente odioso, e nondimeno e' vuol farne un eroe. Ma la vaghezza del suo verseggiare, infin da questo primo saggio, lo aveva innalzato sopra tutti i suoi rivali; egli si sollevò ancor più ne' drammi successivi; e la sua riputazione il fece chiamare a Vienna, nel 1729, dall' imperador Carlo VI, come poeta cesareo, allorchè Apostolo Zeno volle ritirarsi a Venezia. Il Metastasio continuò a vivere in quella Capitale, ed a lavorare per la Corte, fino alla vecchiaja: egli morì quivi il 12 d' aprile 1782, in età d' 84 anni. I suoi nove drammi più stimati, ch' egli compose ne' primi dieci anni del suo soggiorno in Vienna, sono l' *Issipile*, l' *Olimpiade*, il *Demofoonte*, la *Clemenza di Tito*, l'*Achille in Sciro*, il *Ciro*, il *Temistocle*, la *Zenobia* e l'*Attilio Regolo*. Noi verremo trascorrendo alcuni di

questi drammi a fine di farne avvertire o lo spirito generale o gli squarci più splendidi; ma non li seguiremo più scena per scena; che non è fatica da pigliarsi una seconda volta.

L'*Olimpiade* è un dramma tenero, appassionato e scritto con bello stile; ma indarno vi si cercherebbe il verisimile negli accidenti, o la naturalezza altrove che nell'amore. La scena è il luogo dove si celebrano i Giuochi olimpici, a' quali suppone il poeta che presieda Clistene, Re di Sicione. Questo Re ha offerta la figlia sua Aristéa in premio a chi sarà vincitor nella lotta. Due amici, Licida e Megacle, amano del pari Aristéa: ma Licida non fu esercitato ne' combattimenti olimpici; e Megacle, all'incontro, ne uscì più volte vittorioso. Licida salvò precedentemente la vita a Megacle; ciò gli mette animo a pregarlo ch'ei pugni in suo nome, e gli guadagni la Bella ond'egli arde d'amore. Questa situazione è la medesima che trattò un'altra volta il Metastasio, pigliandola dall'Ariosto, in quel suo dramma cavalleresco intitolato *Ruggiero*, o *L'eroica gratitudine*. Megacle non lascia pur sospettare a Licida ch'egli stesso sia preso della bella Aristéa; entra nella lizza, vince, cede all'amico il guiderdone della vittoria, e si precipita nel fiume Alfeo, per non vedere l'amante sua fra le braccia d'un altro. Nondimeno tutto s'accomoda ancora pel contento di tutti; un pescatore ritragge Megacle

dall' onde, e lo ritorna in vita; Argene, amante abbandonata di Licida, si ritrova in Olimpia, e ridesta in esso le mal estinte fiamme; da ultimo si scopre che Licida è figlio del re Clistene, e fratello d'Aristéa; onde, non gli essendo più permesso di far sopra lei disegno, le due coppie, che già un primo amore aveva unite, si ricongiungono con due matrimonj.

L' *Olimpiade*, secondo mio avviso, supera tutti i drammi del Metastasio per l' eloquenza del cuore. La scena fra Megacle e Aristéa, dove quegli annunzia all' amante sua d' aver trionfato, ma per un altro, non per sè; e dove egli sagrifica sè stesso, ed ella si sagrifica con lui all' amicizia, ti squarcia l'anima. L'ultimo addio di Megacle ad essa ed all' amico, è commoventissimo, eloquentissimo; il quale termina con un' arietta a cui il Cimarosa diede tale espressione che eccede il potere dell' umana parola. Ivi la musica rende perfetta immagine di tutta la forza del sentire, lo siegue in tutte le sue gradazioni, e spiega con eloquenza ciò che appena si potrebbe debolmente abbozzare colla favella. Que' versi

> Che abisso di pene!
> Lasciare il suo bene,
> Lasciarlo per sempre,
> Lasciarlo così!

musicati dal Cimarosa, sono un grido di dolore che ti fa realmente penetrare in tutti gli abissi della disperazione.

Nell' *Olimpiade* si scorge pure il disegno di dare a' personaggi un costume. Licida non è, come tutti gli altri, un eroe compiutamente perfetto; si vede in esso un cotal misto e d' impazienza e di presunzione. Del resto, nella più parte de' melodrammi un costume non è che lusso: gli avvenimenti dipendono quivi sì poco dalle azioni de' personaggi, che attribuendo a questi un costume affatto contrario a quello che essi hanno, tutto succederebbe ancora al modo medesimo. Vero è che il Metastasio volle forse, mediante il carattere di Licida, spiegare l' ultima azione di esso. Imperocchè egli penetra furente nel tempio, e già si precipita contro il Re, e vuole ucciderlo; ma in questa è trattenuto da un subitaneo rispetto, da un moto soprannaturale che gli ha fatto presentire la sua nascita, e che suol chiamarsi il grido della natura, comechè sia piuttosto il grido del teatro, o il grido del romanzo. Non pertanto, tutta questa condotta di Licida è inesplicabile; inesplicabile è il suo furore, non meno che il suo rispetto. A ogni modo l' autore se ne valse accortamente per produrre uno di quegli effetti teatrali o colpi di scena, cui seguono sempre gli applausi in Italia. Il Re condanna a morte Licida, e s intenerisce alla vista di quel delinquente: mentre si apparecchia ogni cosa pel supplizio di esso, e' lo riconosce per suo figlio; e allora, con quella gigantesca generosità che non è fondata nè in morale nè in ragione, egli esclama:

È forse
La libertà de' falli
Permessa al sangue mio? Qui viene ogni altro
Valore a dimostrar: l'unico esempio
Esser degg'io di debolezza? Ah questo
Di me non oda il mondo. Olà, ministri,
Risvegliate su l'ara il sacro fuoco.
Va, figlio, e mori. Anch'io morrò fra poco.

Atto III, sc. X.

Nondimeno si sospendono i suoi ordini; gli si rammenta ch'egli non è già Re d'Olimpia, ma di Sicione; che l'autorità sua finì co' giuochi; che perciò il reo dipende dal giudizio pubblico: e il popolo, che vale a dire il Coro, non manca d'assolvere Licida.

Giova notare ancora, che, nella mitologia dell'Opera per musica, tutti i supplicj sono sagrifizj agli Iddii; e che, secondo essa mitologia, gl'Iddii preferivano una vittima innocente ad una vittima colpevole. Si potrebbe recare in dubbio se tale credenza fu mai quella de' Pagani; ma comunque si sia, ella si fa comodissima a' poeti, i quali, dal Guarini in poi, se ne valsero a ordir belle scene di scioglimento. Qui Megacle, e quindi Argene, chieggono il diritto di morire per Licida; e il medesimo sagrificio si vide più volte riprodotto sulle scene italiane. Le istanze d'Argene e le prove ch'ella adduce degli antichi suoi vincoli con Licida, servono a farlo riconoscere per figlio di Clistene.

Il Metastasio ha di molti obblighi al Guarini, come già s'è potuto avvertire; ma dov'egli s'accosta al *Pastor fido*, è soprattutto nel suo *Demofoonte*. L'intreccio, e specialmente l'antefatto sono quasi simili. Quel dramma è fondato sopra gli umani sagrifizj della Tracia; sopra gli oracoli che prescriveano riti così feroci, e che facean dipendere da un avvenimento enigmatico l'abolizione del crudel tributo già richiesto dagl'Iddii; sopra barbare leggi che punivano colla morte una donna, la quale, senza il consenso del Re, si maritasse al Principe ereditario; sopra doppie supposizioni di figli e doppi riconoscimenti; e, in fine, sopra un intero edificio di romanzo mitologico, che non ci è stato trasmesso dall'Antichità, e che neppure ha tal correlazione con i costumi e gli usi d'allora, da esserci permesso il crearlo. Un dramma sì fatto, per altro, signoreggia sovente gli affetti, perchè è proprio del Metastasio l'esprimere sempre in modo commovente la tenerezza d'una amante, d'una sposa, o d'una madre; ma pur ti stanca e per l'abuso di que' luoghi comuni della scena, che sono ben lungi dall'esser quelli della natura, e per quella sovrabbondanza d'eroi esagerati che tutti si consacrano alla morte gli uni per gli altri.

Finquì veduto abbiamo il Metastasio trattar soggetti che appartengono così alla favola, come all'istoria, e lasciano al poeta grandissima libertà di

mutarli, abbellirli, o ridurli alla misura del teatro melodrammatico; ma egli mise pur mano delle volte all'istoria de' tempi che meglio dobbiam conoscere: questi tempi convengono forse maggiormente alla pura tragedia, dove un sentimento di verità raddoppia le nostre commozioni, che non al melodramma, dove cerchiamo illusioni e prestigi, e dove siam disposti a credere ogni cosa, purchè non si voglia sforzarci a smentire ciò che sappiamo. Fra i drammi storici, uno de' più stimati è la *Clemenza di Tito*, il cui soggetto è pressappoco il medesimo che quello del *Cinna*. E qui e quivi si tratta parimente d'una congiura contro un Sovrano generoso, condotta da una donna. Ma nella tragedia del Corneille, sono almeno eroici sentimenti, sentimenti romani, che mettono le armi in pugno a' congiurati. Gli uni son mossi da giusta vendetta; gli altri dall'amor della libertà e della patria: soltanto Cinna è strascinato e acciecato dalla sua amante. Nel Metastasio, a rincontro, tutto è messo in moto da passioni e motivi di melodramma. Vitellia, amante segreta di Tito, non riduce Sesto a congiurare contro di esso, se non per cagione di vendicar la sua bellezza dispregiata per le attrattive di Berenice; ella è l'Ermione di questo nuovo Oreste. Sesto è l'amico di Tito, nè può aver contro di lui motivo alcuno di risentimento; chè Tito è l'ottimo degli uomini, e il Metastasio è peritissimo nel dipignere

cotesti caratteri in tutto e per tutto di latte e di miele. Nel cesareo poeta si trova un non so che di mollezza che s' accorda a meraviglia coll' espressione della tenerezza e della bontà. Sempre si scorge in Tito qualche cosa di lusinghevole, di affidato, di tenero; la sua generosità supera quella d'Augusto; essa è illimitata: ma farebbe, io penso, maggiore impressione, se procedesse da un carattere più fermo, e se dietro all' amico si scorgesse un poco il Sovrano. L'amore è talmente l' anima delle Opere del Metastasio, che la morte non è mai in esse tanto seria, quanto ne' discorsi degli amanti; ei ne parlano continuo, e sempre la minacciano: ma, grazie al cielo, in mezzo a tutta l' agitazione che eccita questa parola, ognuno è anteriormente avvertito che il tutto riuscirà, quando che sia, a buon fine. Il furore di Vitellia, i pugnali di Sesto, fino all' incendio del Campidoglio, tutto in somma è misto a non so che di sdolcinato che non ti lascia luogo a vero timore. Ci ha poi così in questo dramma, come ne' precedenti, tanti conflitti di generosità da indurre la nausea. Annio, l' amico di Sesto, rinunzia all' amante sua Servilia, per farle sposar Tito; Servilia rinunzia al trono per isposar Annio. Questi, che ha scambiato il manto con Sesto, e che porta sotto esso manto il simbolo de' congiurati, soffre, senza rispondere, le accuse del suo Principe e della sua Bella, che lo pigliano per un

traditore. Sesto, ancor egli scoperto, persiste in tacere, non ostante le tenere istanze di Tito, per non compromettere Vitellia. Bisogna per altro confessare che queste due ultime situazioni, le quali sono più verisimili, e meno fondate nella natura di convenzione che le precedenti, sono trattate con una delicatezza, con una sensibilità che rapiscono l'anima. Sono queste le scene, che, nel Metastasio, fanno piangere; ma egli non fa mai versare che lagrime di tenerezza; mai non giugne egli ad eccitare un dolor profondo, e soprattutto il terrore. Egli allenta tutte le corde dell'anima, la indebolisce, la snerva, la viene effeminando; e allora egli vi trova disposti a sparger lagrime di melodramma, che son ben differenti da quelle della tragedia.

Tutta questa mollezza e sensibilità è profusa, se io ben veggo, negli ultimi versi che indirizza Sesto a Vitellia, allorquando egli crede d'andare per essa al supplizio:

Se mai senti spirarti sul volto
Lieve fiato che lento s'aggiri,
Di', son questi gli estremi sospiri
Del mio fido che muore per me.
Al mio spirto dal seno disciolto
La memoria di tanti martiri
Sarà dolce con questa mercè.

At. II, sc. XV.

Quando poi Tito vuol trarre da Sesto la confessione del suo delitto, la tenerezza dell'uno, e l'angoscia dell'altro sono mirabilmente maneggiate.

Tito.

Odimi, o Sesto!
Siam soli: il tuo Sovrano
Non è presente. Apri il tuo cuore a Tito,
Confidati all'amico: io ti prometto
Che Augusto nol saprà. Del tuo delitto
Di' la prima cagion Cerchiamo insieme
Una via di scusarti. Io ne sarei
Forse di te più lieto.

Sesto.

Ah! la mia colpa
Non ha difesa.

Tito.

In contraccambio almeno
D'amicizia lo chiedo. Io non celai
Alla tua fede i più gelosi arcani:
Merito ben che Sesto
Mi fidi un suo segreto.

Sesto.

(Ecco una nuova
Specie di pena! O dispiacere a Tito,
O Vitellia accusar!)

Tito.

Dubiti ancora?
Ma, Sesto, mi ferisci
Nel più vivo del cor. Vedi che troppo
Tu l'amicizia oltraggi
Con questo diffidar. Pensaci. Appaga
Il mio giusto desío.

Sesto.

(Ma qual astro splendeva al nascer mio!). ec. ec.

At. III, sc. VI.

Questo dramma è dedicato a quel medesimo imperadore Carlo VI, che, del 1714, aveva abbandonato i fedeli Catalani alle atroci vendette di Luigi XIV e di Filippo V, e che lasciava perire sul patibolo mille e mille vittime che si erano sagrificate per esso. Nondimeno il Metastasio dice:

Non crederlo, Signor; te non pretesi
Ritrarre in Tito. Il rispettoso ingegno
Sa le sue forze appieno,
Nè a questo segno io gli rallento il freno.
Veggo ben che ciascuno
Ti riconobbe in lui. So che tu stesso
Quegli affetti clementi
Che in sen Tito sentiva, in sen ti senti.
Ma, Cesare, è mia colpa
La conoscenza altrui?
E colpa mia che tu somigli a lui?
Ah vieta, invitto Augusto,
Se le immagini tue mirar non vuoi,
Vieta alle Muse il rammentar gli Eroi.

Io non so fino a che segno questi estratti e queste citazioni avranno potuto far conoscere il Metastasio a coloro che non l'avessero letto, se pur uno se ne trova che si abbia ritardato un così piacevole passatempo: e, per fermo, è pure una singolar mescolanza, e tale che forse non mi sarà riuscito di far loro comprenderla esattamente, quell'unir ch'egli fa le più grandi vaghezze della poesia col difetto d'ogni verità ne' quadri, l'espressione più sincera

e più giusta degli affetti colla inverisimiglianza di tutti i costumi, ed una inesausta varietà ne' particolari con una stucchevole monotonía nella sostanza degli intrecci. D'altra parte, questi drammi, unici nel loro genere, si rassomigliano troppo, in leggendoli, alle tragedie, da non venir talento di sottoporle alle medesime regole. Quando il lettore le giudica come tali, egli non si lascia vincere all' illusione di que' combattimenti di melodramma, in cui si riportano le più luminose vittorie sulla scena, senza che v' abbia nè morti nè feriti; egli s' impazientisce a que' continui *a parte*, destinati a istruire spettatori poco attenti, dimodochè niun personaggio dice mai una bugía in faccia altrui, che non la smentisca subito sottovoce. E dà pur noja quel mescolar la poesia lirica alla drammatica, che sospende l' espressione dell' affetto per sostituirvi quella della fantasia. Ma qualunque volta, esaminando il Metastasio nel suo vero posto, lo giudicheremo qual poeta melodrammatico, egli otterrà da noi un' ammirazione tanto più assoluta, quanto che, senza modello nella sua carriera, egli si trovò pure senza imitatori. Ogni giorno nuove Opere serie vengono offerte a' maestri di cappella, e presentate al Pubblico; ma nessuna può reggere alla lettura; nessun autore si è procacciata tampoco la riputazione d' uomo di spirito e di gusto in un genere che ripose il Metastasio fra i più grandi poeti. Non è sola la

perfezione drammatica, a cui si rende omaggio dal Pubblico; ci ha una delicatezza, una mollezza magica, che lo allacciano con tanta forza, con quanta può l' arte di mettere sott' occhio gli avvenimenti e le passioni della vita umana.

Noi non ci fermeremo intorno alle poesie liriche del Metastasio. Le sue canzonette, le sue cantate, sarebbero state assai a gloriare un altro poeta; chè ben ci ravvisi la medesima armonia di linguaggio che nelle sue ariette, la medesima verità ne' quadri, la medesima delicatezza ne' sentimenti, la medesima mollezza incantatrice nella versificazione. Ma noi dovevamo soprattutto por mente alle splendide invenzioni d' un poeta che ebbe grande influenza sopra la sua patria; e, perciocchè ne convien trapassare la più parte de' suoi drammi senza farne motto, non possiam fermarci d' intorno a canzoni, le quali, per quanto sieno vaghissime, non sono uniche nel loro genere. D' altra parte il Metastasio è per le mani di tutti, e ciascuno può attignere dalla sua sorgente il piacere dell' armonia poetica.

CAPITOLO X.

Continuazione della Letteratura italiana nel secolo XVIII. — Commedia. — GOLDONI.

Curiosa materia d'osservazione è per certo il risorgimento della Letteratura italiana dopo un secolo di sonnolenza e di scadimento. Questo risorgimento, che non sembra favorito da niuna circostanza estranea, questo rapido sviluppo in mezzo agli ostacoli poco men che medesimi ond'erano state impedite e soffocate le lettere nel periodo avanti, ha qualche cosa da trarne conforto l'umanità. E già ci si vede qual vigore, e insieme qual costanza è forza impiegare per reprimere gl'intelletti in maniera durevole; e quanti compensi ha collocati la Provvidenza nel cuor degli uomini per rilevarsi dopo le calamità che li dovettero abbattere. Lo stato politico dell'Italia, nel secolo XVIII, non si era sensibilmente volto in meglio; e quel tanto ch'esso avea guadagnato, sembrava che dovesse bilanciarsi coll'abito d'inerzia che aveano contratto i popoli. Al principio del secolo, era scoppiata una guerra rovinosa per la successione di Spagna; il suo primo effetto era stato quello di dare alla Casa d'Austria tedesca il possesso delle province che erano appartenute agli Spagnuoli. Una seconda guerra, terminata del 1735,

ridonò ad alcuni Principi della famiglia reale di Spagna una parte delle province ch'erano appartenute alla corona di Carlo V; ma que' Principi erano della Casa di Borbone; e l'influenza ch'essi esercitarono da quel punto in Italia, fu non meno francese, che spagnuola. Appresso, l'Italia non si vide più esposta, durante il resto di quel secolo, a guerre importanti; e i suoi progressi interni non furono nè incoraggiati nè turbati da rivoluzioni straniere.

Al settentrione dell'Italia, s'innalzava una potenza formidabile nel Piemonte. La Casa di Savoja aveva acquistato, del 1713, la dignità reale; e la consolidò, nel secolo scorso, sotto una bella serie di Principi guerrieri e politici: ma questo Stato, comechè producesse molti uomini d'ingegno e di carattere, non contribuì gran fatto alla prosperità delle lettere italiane; il governo era al tutto militare, e poco si brigava d'incoraggiare i progressi dell'intelletto; e la lingua vernacola del Piemonte (rozzo miscuglio d'italiano e di francese) allontanava ancora i Piemontesi dalla letteratura. Il Ducato di Milano e quello di Mantova, soggetti alla Casa d'Austria tedesca, e quindi di Lorena, furono governati gran pezza da luogotenenti di Sovrani che aveano in vero qualche predilezione per la poesia italiana, ma che non favoreggiarono in Italia la coltura dell'ingegno più di quello che fecero in

Germania. La reggenza del conte di Firmian, e la protezione di Giuseppe II, furono propizie a queste province nella seconda metà del secolo XVIII; le università di Pavia e di Mantova vennero ristaurate dalla munificenza imperiale, e le dispute di giurisdizione co' Papi vi fecero insegnare dalle cattedre una dottrina più liberale di quella che l' Italia soleva udire da gran tempo. La Repubblica di Venezia, la quale colla sua politica e colla sua lunga neutralità nascondeva la decadenza delle sue forze e della sua importanza, si sforzava più e più sempre di farsi dimenticare; ella incoraggiava le scienze nella sua università di Padova, ma sì avea l' occhio a repulsarne la filosofia; ella s' ingegnava di trattenere in divertimenti il popolo per fargli dimenticare ogni altro interesse; e lo splendore de' suoi teatri contribuiva a far risorgere in Italia l' arte drammatica assai più potentemente che i premj promessi alle migliori opere teatrali dai Duchi di Parma e da altri Sovrani. Il Ducato di Modena, rimasto sempre in potere della Casa d' Este, e quello di Parma, rinnovato in favor d' un ramo cadetto della Casa di Borbone, erano stati rovinati dalle due guerre del principio del secolo; nè si ristabilirono se non a gran pena e con lentezza, e non contribuirono a' progressi delle lettere, fuorchè mediante alcune ricompense conferite a poeti di Corte. Il Granducato di Toscana avea più volte cangiato carattere. Ne'

primi anni di quel secolo, vi regnava ancora Cosimo III de' Medici: quel Principe, spigolistro, geloso e diffidente, ritenea così gl' intelletti, come le coscienze, in una dura cattività; e' non governava se non per mezzo de' frati; e dava a quel gentil paese l' apparenza d' un tristo cenobio. Suo figlio, Giovanni Gastone, cercò, per l' opposto, di obbliare in un libertinaggio d' ingegno, in un perpetuo carnevale, le sue proprie infermità e la tetra prospettiva dell' estinzione di sua famiglia. Allorchè la Toscana toccò, del 1737, a Francesco I di Lorena, consorte di Maria Teresa, egli non venne a risedervi, e l' abbandonò in un certo modo a sè stessa, per non si occupare fuorchè nelle cose dell' Imperio; ma suo figlio Leopoldo, divenuto Sovrano, rivolse tutta l' attività del suo spirito verso l' applicazione della filosofia all' amministrazione de' suoi Stati. Egli precorse i suoi sudditi negli studi politici, ne aperse loro la via, e fu generoso a' Toscani d' una libertà di pensare, di parlare e di scrivere, lontana senza dubbio d' essere illimitata, ma più lontana ancora da quel servaggio in cui l' Italia era giaciuta da dugent' anni in poi. Lui permettendolo espressamente, si fece a Livorno (sotto la data però di Londra) un' edizione abbastanza compiuta de' poeti e de' Classici italiani, che erano quasi tutti proibiti. Lo Stato pontificio ebbe in quel secolo due Sovrani d' alto intendimento, vo' dire

Benedetto XIV e Clemente XIV, i quali seguirono le poste de' Niccolò e de' Pii del secolo XV, e incoraggiarono le lettere e le scienze. Tuttavolta la loro autorità personale non potè contrabbilanciar quella del reggimento de' preti; e lo Stato della Chiesa, durante tutto quel secolo, rimase come un gran deserto, cui non animava alcuna scintilla di vita. La sola università di Bologna s'involava a questa morte generale. Così le lettere, come il commercio, erano protetti in quella città da un reggimento municipale, che sembrava conservarle ancora l'antica sua libertà. Da ultimo, la Casa di Borbone che regnava a Napoli fin dal 1735, s'industriava ad illustrare il risorgimento di quell'antica monarchia, mediante i progressi delle scienze e delle lettere. Carlo (IV come Re di Napoli, e III come Re di Spagna) ne avea dato l'impulso; e la nazione lo conservò durante il lungo sonno del successore di esso.

Per questo epilogo dell'istoria di que' tempi si scorge che la disposizione de' Sovrani d'Italia era ben più propensa alle lettere nel secolo XVIII, che nel secolo avanti; ma d'altra parte niuno di essi Principi avea ricevuto un'educazione finita, o sortito un carattere da innalzarlo alle grandi cose. Alcuni meritano l'elogio d'uomini che intendevano al bene; ma nissuno giunse alla gloria; nissuno lascerà di sè grande ricordanza nella istoria. Uno

spirito ristretto dominava più ancora nella loro amministrazione e ne' loro consigli, che nel loro proprio capo; tutti i subalterni aveano contratto l'abito d'una *minuziosa* vigilanza, d'una inquieta diffidenza, d'un'ostinata avversione a qual si sia novità; e i sudditi erano avvezzi a vegetare in un continuo raffrenamento. I costumi aveano ceduto alla corruzione della moda assai più che a quella delle passioni; un amore universale del frivolo escludea dalla conversazione ogni pensamento, ogni calore; una costante abituazione d'ozio rilassava lo spirito, e gli togliea per fino la facolta dell'occuparsi. L'uso de' cicisbei, non meno funesto al pensiero che ai costumi, non lasciava disporre del tempo a que' medesimi che faceano professione d'infingardía, e imponea doveri per tutte le ore a colui, l'intera vita del quale non avea scopo veruno. Le genti si erano assuefatte a far senza di qualunque rinnovellamento d'idee per vivere, per operare, e fino per cianciare; la cessazione d'ogni carriera, l'impossibilità di rivolgere qual si sia studio ad un fine qualunque, aveano distrutto ogni nobile incentivo nell'educazione. Le università, altra volta così brillanti, non erano più frequentate se non da quelli che apparavano la teologia, la medicina, la giurisprudenza, per farne un mestier lucrativo: tutti riguardavano per tempo perduto quelle ore che si consecrassero allo studio, quando non si voleva

essere nè prete, nè medico, nè avvocato. Le scuole particolari, che si erano aperte in sì gran numero nel secolo XV, erano tutte chiuse nel XVIII; soltanto rimanevano in piedi alcuni collegi ed alcuni seminarj di Monaci, ne' quali il fine dell educazione non era già d' insegnare, ma di sequestrare gli alunni dalla società; e dove si apprendeva a sottomettere la ragione, a reprimere la volontà, a tacersi, a dissimulare, a temere e ad obbedire. In somma la nazione era morta in tutte le maniere; e non si trovavano ancora alcune reliquie delle sue antiche e luminose qualità, fuorchè tra quegli uomini, sopra i quali non si estende l' influenza della società e dell' educazione, voglio dire fra i contadini e le ultime classi del popolo, ne' quali si ravvisa d' ogni tempo, non che ne' secoli migliori, la stessa immaginativa, la stessa capacità d'emozione.

Coloro i quali, in quel generale letargo, uscirono i primi dall' ignoranza, furono incoraggiati ne' loro sforzi da un sentimento lodevolissimo: essi collocarono il loro orgoglio nazionale nel far sì che la letteratura di niun altro paese avesse alcun vantaggio sopra l' italiana in qualunque ramo si sia. L' istruzione era lor venuta di fuori, e particolarmente da' Francesi: avanti di conoscersi, aveano cominciato a paragonarsi; aveano trovato negli scritti de' Critici francesi un giudizio severo, e delle volte ingiusto, sopra la letteratura italiana, e si sforzarono di smentirlo.

Taluno aveali querelati di non comprendere o di non rispettare le regole d'Aristotile; ed ei ne fecero il fondamento della lor fede letteraria. Onde in tutti i lavori di quel secolo si riconobbe quello spirito d'emulazione, quel desiderio di dar prove che gl'Italiani aveano corso tutti gli aringhi, e che in niuno si erano lasciati porre il piè innanzi da persona al mondo. Ma questo fine sentito troppo fortemente toglie la spontaneità e la singolarità alle produzioni del secolo XVIII.

Il primo che diede opera a supplire alla mancanza di poesia drammatica che si rinfacciava agl'Italiani, si fu un servile imitatore de' Francesi, senza possedere il loro ingegno creatore. Pier Jacopo Martelli, professore d'umane lettere in Bologna (dove si morì del 1727), prese a modello il Corneille ed il Molière, l'uno per la tragedia, l'altro per la commedia; e con un ingegno men che mediocre (*) egli non seppe copiar da essi che la struttura de' loro componimenti, la concatenazione delle scene, le convenienze teatrali; ma nulla fu per lui tocco di tutto quanto forma lo spirito del loro teatro. Il suo tentativo, per altro, lasciò un monumento nella lingua italia-

(*) Questo è uno di que' tanti giudizj severi e bene spesso ingiusti che i Francesi son usi portare degl'Italiani, come avvertì poco addietro il nostro Autore medesimo. — *Il Trad.*

na, il *verso martelliano*, che prese il nome da lui, e che è ancor delle volte (*) impiegato: infelice imitazione dell' *alessandrino* de' Francesi (**). Tutti

(*) Il testo ha: « *et qui est encore* souvent *employé.* » Ma, se ne togli alcuni piccioli tentativi fatti dal Giraud, non conosco altro scrittore di conto che adoperasse mai ne' dì presenti il verso martelliano. — *Il Trad.*

(**) Il testo dice: « Per rendere più compita l'imitazione de' Francesi, il Martelli avea voluto introdurre « l'*alessandrino* nella poesia italiana; ei gli fece un cambiamento che sembra renduto necessario dalla lingua, « ma che diviene insopportabile all'orecchio; quello « d'aggiugnere una sillaba *muta* alla cesura dell'emistichio: il che dà al verso martelliano un andamento saltellante, triviale e a un tempo discorde. » — L'Autore si espresse in questa guisa per farsi intendere da' Francesi, non già dagl'Italiani, i quali pronunziano tutte le loro parole scolpitamente e sonoramente, e non sanno che sia sillaba *muta*, e quindi non ne troverebbero ombra ne' seguenti versi, per esempio, del citato Martelli nell'*Edipo coloneo*:

« Ecco la prediletta: le viste, udite cose
« Celinsi a chi la fuga del padre a me nascose.
« Ma, te libera, o suora, che fan que' lacci indegni
« Intorno ad una destra nata a dar legge ai regni? »

Di che ognun vede a un colpo, altro non essere il verso martelliano che una semplicissima combinazione di due settenarj, i quali si potrebbero scriver pure divisamente, senza che il suono ne venisse punto alterato:

« Ecco la prediletta:
« Le viste, udite cose
« Celinsi a chi la fuga
« Del padre a me nascose. » ec. ec. — *Il Trad.*

quelli che vennero dopo lui, usarono questo metro allorchè piacque loro di scrivere commedie in versi (*).

Giambattista Fagiuoli, fiorentino (che morì del 1742), si applicò ancora esso alla commedia, seguendo parimente le orme de' Francesi. Il suo teatro, in sette volumi, è degno di pregio per un cotal brio popolare, per una grande verità nella dipintura de' costumi, per la naturalezza, e per la correzione della lingua; ma gli manca essenzialmente lo spirito e la vita drammatica; tutte le sue bellezze sono negative; ed il Fagiuoli, non altrimenti che il Martelli, non avean per ancora empiuto il vôto che gli stranieri rinfacciavano agl' Italiani.

Il marchese Scipione Maffei fu il terzo che si presentò nell' aringo; e questi (è uopo confessarlo), dotato di vero ingegno e d'un cuore veramente sensitivo, scrivendo la *Merope* si meritò una fama europea. Il marchese Maffei nacque in Verona del 1675. Infin dalla sua prima giovinezza, egli avea fatto de' versi, come ne fanno pressappoco tutti i letterati italiani; ma nello stesso tempo si era occupato alla totalita delle umane cognizioni. Egli avea lavorato intorno all' istoria, all' antichità, alla fisica; messo mano ad un poema in cento canti sull' unione

(*) Anche qui l'Autore sarebbe stato più esatto, se si fosse contentato di dire: *Alcuni di quelli che vennero dopo lui, usarono talvolta questo metro, ec.* — *Il Trad.*

delle umane virtù; e intrapreso, ad uso delle scene, una raccolta delle migliori tragedie e commedie del secolo XVI, che non si conosceano quasi più dai direttori di teatro. Geloso della gloria de' Tragici francesi, egli si era gettato a scrivere una critica della *Rodoguna* del Corneille; critica artifiziosa che occultava un attacco più generale contro il gusto francese nel fatto degli spettacoli scenici. Finalmente, in età di trentanove anni, egli tolse a voler dare un modello della vera tragedia, qual se l'avea formata nella sua idea, giovandosi degli esemplari greci e francesi, senza però copiarli servilmente. La sua *Merope* (rappresentata in Modena, la primavera del 1713) ebbe un successo tanto felice, quanto altra composizione teatrale non ne avea mai avuto in Italia: in poco giro di tempo se ne fecero sessanta edizioni; e il manoscritto autografo si conserva oggidì come una sacra reliquia.

Euripide fece anch'egli una *Merope*; ma quel lavoro non è pervenuto infino a noi: dimodochè il Maffei fu il primo tra gli uomini *di genio* che trattasse questo soggetto così commovente e così teatrale, che fu poi nuovamente maneggiato dal Voltaire e dall'Alfieri (*). Piacque al Maffei di far vedere

(*) Il Maffei realmente fu il primo, tra gli uomini *di genio*, che trattasse questo soggetto. Ma per seguir fedelmente la storia del teatro italiano, non è forse inutile

a' Moderni come si potea comporre una tragedia senza amori, e in tal guisa dipartirsi dal gusto romanzesco che occupava i teatri di Francia. Di fatto egli seppe eccitare e vivamente sostenere i più forti affetti mediante solo il pericolo a cui una madre espone il diletto suo figlio, credendosi di vendicarlo. Alquante scene riescono tenere singolarmente e toccanti pel contrasto tra il furore di Merope e la rassegnazione d'Egisto, il cuore del quale ha presentito la madre; ma questo furore di Merope che vuolsi vendicare colle proprie mani sovra un prigioniero ch'ella ha fatto legare davanti a sè, in vece di muovere gli spettatori a parteciparlo, desta l'orrore d'un macello.

Il principio della seguente scena (*Atto III*, *sc. IV*) può far conoscere e le bellezze e i difetti della *Merope* del Maffei:

---

l'avvertire che, avanti di lui, tre altri poeti lo produssero sulle scene; e sono, Antonio Cavallerino il qual diede alla sua tragedia il titolo di *Telefonte*; Giambattista Liviera che in età d'anni diciotto compose il *Cresfonte*; e il conte Pomponio Torelli che superò di lunga mano e l'uno e l'altro nella sua *Merope*. Dopo il Maffei, si videro altre *Meropi*, fra le quali non par da dimenticar quella d'Apostolo Zeno scritta per musica. — *Il Trad.*

EURISO.

Eccomi a' cenni tuoi.

MEROPE.

Tosto di lui

T' assicura.

EURISO.

Son pronto; or più non fugge,

Se questo braccio non ci lascia.

EGISTO.

Come!

E perchè mai fuggir dovrei? Regina,

Non basta dunque un sol tuo cenno? imponi:

Spiegami il tuo voler; che far poss'io?

Vuoi che immobil mi renda? immobil sono.

Ch'io pieghi le ginocchia? ecco le piego.

Ch'io t'offra inerme il petto? eccoti il petto.

ISMENE.

(Chi credería che sotto un tanto umile

Sembiante tanta iniquità s'asconda?)

MEROPE.

Spiega la fascia, e ad un di questi marmi

L'annoda in guisa che fuggir non possa.

EGISTO.

Oh ciel, che stravaganza!

EURISO.

Or qua, spediamci,

E per tuo ben non far nè pur sembiante

Di repugnare o di far forza.

EGISTO.

E credi

Tu che qui fermo tuo valor mi tenga?

E ch'uom tu fossi da atterrirmi, e trarmi

In questo modo? Non se tre tuoi pari

Stessermi intorno: gli orsi alla foresta
Non ho temuto d'affrontare io solo.

EURISO.

Ciancia a tuo senno, pur ch'io qui ti leghi.

EGISTO.

Mira, colei mi lega: ella mi toglie
Il mio vigor: il suo real volere
Venero e temo: fuor di ciò, già cinto
T'avrei con queste braccia, e, sollevato,
T'avrei percosso al suol.

MEROPE.

Non tacerai,
Temerario? Affrettar cerchi il tuo fato?

EGISTO.

Regina, io cedo; io t'ubbidisco; io stesso,
Qual ti piace, m'adatto. Ha pochi istanti
Ch'io fui per te tratto dai ceppi, ed ecco
Ch'io ti rendo il tuo don: vieni tu stessa;
Stringimi a tuo piacer: tu disciogliesti
Queste misere membra, e tu le annoda.

MEROPE.

Or va; recami un'asta.

EGISTO.

Un'asta! Oh sorte,
Qual di me gioco oggi ti prendi? e quale
Commesso ho mai nuovo delitto? Dimmi:
A qual fine son io qui avvinto e stretto?

MEROPE.

China quegli occhi, traditore, a terra.

ISMENE.

Eccoti il ferro.

EURISO.

Io il prendo, e se t'è in grado,

Gliel presento alla gola.

MEROPE.

A me quel ferro, ec. ec.

L'ansietà dello spettatore è ben sostenuta, e va crescendo di scena in scena; ma più presto come in un dramma d'intrigo, che non in una tragedia: chè troppe avventure poco verisimili s'incrocicchiano, e gli accidenti sono troppo fortuiti. Questa tragedia è scritta in versi sciolti, nobili, semplici e armoniosi. Il Maffei criticava la pompa del verseggiar francese, e volea dar l'idea d'uno stile più naturale; forse ch'egli cadde nel difetto contrario; e, pare a me, il suo dire si fa qualche volta prosaico e quasi triviale. Del resto, una sì grande semplicità gli permette alcune parole d'una verità più commovente. Così, quando Euriso, confidente di Merope, si sforza di confortarla, dopo ch'ella ha ricevuto la notizia della morte di suo figlio, ei le riduce alla memoria esempi di coraggio in simili sciagure, dicendo:

EURISO.

Tu ben sai che il gran Re, per cui fu tratta
La Grecia in armi a Troja, in Auli ei stesso
La cara figlia a cruda morte offerse,
E sai che il comandâr gli stessi Dei.

MEROPE.

O Euriso, non avrían già mai gli Dei
Ciò comandato ad una madre.

Ma questo concetto non è del Maffei; esso l'avea tolto ad una madre afflitta.

Ci ha parimente molta grazia di locuzione, ed una gran verità di sentimenti (ma, per dir vero, piuttosto pastorali, che tragici) nel discorso di Polidoro, il quale, riconoscendo nella reggia di Merope il figlio dell' amico suo, celebra le antiche virtù di esso:

Tu dunque sei quel fanciullin che in corte
Silvia condur solea quasi per pompa?
Parmi l'altr'ier. Oh quanto siete presti,
Quanto mai v'affrettate, o giovinetti,
A farvi adulti, ed a gridar tacendo
Che noi diam loco!

At. IV, sc. IV.

Il Voltaire tradusse questo squarcio come siegue:

Eurises, c'est donc vous?
Vous, cet aimable enfant que si souvent Sylvie
Se faisait un plaisir de conduire à la cour?
Je crois que c'est hier. O! que vous êtes prompte!
Que vous croissez, jeunesse! et que dans vos beaux jours
Vous nous avertissez de vous céder la place!

Egli sembra che il Voltaire, per mezzo di parecchi tentativi simili, volesse introdurre l' uso di questi versi sciolti anco in Francia, senza per altro ch' egli ardisse pigliarne sopra di sè la buona riuscita; ma conveniva che si fossero per lui schifati con maggior attenzione i modi prosaici, dachè veníagli meno il favore e il sostegno della rima. E di fatto, la frase è molto più sostenuta dagl' Italiani nel loro verso sciolto, che nel verso rimato.

Il Maffei s' era pur messo in cuore di provarsi nella commedia ; ma di due sperimenti ch' egli fece, nè l' un nè l' altro levò di sè gran voce. Egli morì del 1755 in età d' ottant' anni. L' esempio ch' egli avea dato colla sua *Merope*, destò nuova emulazione ; assai tragedie, ad imitazione di quella, uscirono a luce nella prima metà del secolo XVIII ; ma nessuna meritò di vivere nella memoria del popolo ; e le collezioni che se ne hanno, appena valgono il pregio d' essere trascorse da' curiosi.

L' abate Pietro Chiari, poeta della Corte del Duca di Modena, presunse di fare una rivoluzione nel teatro italiano. Egli compose dieci volumi di commedie in versi, le quali ebbero per alcun tempo un certo favore, in quella guisa che pur ne avevano avuto i suoi romanzi dalle donne italiane; ma quella passeggiera accoglienza sì degli uni, come degli altri, mostrò la degradazione in che erano caduti il teatro e il gusto. Un certo che di pomposo nella goffaggine, e di triviale nell' affettazione, li rende a un tratto ridicoli e stucchevoli.

Da ultimo apparve Carlo Goldoni. Egli propriamente operò nel teatro italiano quella rivoluzione che più volte si era tentata da uomini forniti di troppo debole ingegno da fare una lunga impressione sui loro compatriotti. Il Goldoni, nato in Venezia del 1707, fu da prima avvocato. Un viaggio ch' egli fece con una Compagnia comica, lo trasse

a mettere da banda la sua professione per applicarsi unicamente al teatro come poeta. Egli entrò del 1746 in questo nuovo aringo. Fece allora rappresentare dalla Compagnia con cui si era acconciato, la sua *Donna di garbo*, che fu universalmente applaudita; e da quel punto continuò a scrivere con una incredibile rapidità, che sgraziatamente si fa riconoscere in parecchie delle sue composizioni. Si afferma ch'ei ne tirò giù poco meno d'un cencinquanta. Il Goldoni espulse ben presto dalle scene l'abate Chiari, le cui fredde e pedantesche filastroccole non poteano sostenersi al paragone del nuovo Comico. Ma più tardi gli convenne entrare a un'altra lotta col conte Carlo Gozzi, che biasimavalo d'avere sbandita l'immaginativa e la poesia dal teatro italiano, e che, per mezzo di racconti di Fate messi in dramma, incontrò nel 1761 strepitosissimi applausi, ma fugacissimi. Il Goldoni, dopo aver lungamente durata la tenzone, prese onta e sdegno; si condusse quell'anno medesimo a Parigi, e vi scrisse in francese il *Burbero benefico* (*le Bourru bienfaisant*), che fu rappresentato la prima volta nel 1771. Egli ottenne quivi un impiego alla Corte; nè per grande che fosse il nuovo splendore che andava crescendo alla sua riputazione in Italia, non mai si potè risolvere di rimpatriarsi. Nell'ultima sua vecchiezza diventò cieco, e si morì del 1792 in quella capitale.

Il Goldoni, allorchè si mise a lavorare pel teatro, lo trovò diviso fra due classi d'opere drammatiche: le commedie erudite, e le commedie dell'arte. Si ascrivevano alla prima classe tutte quelle ch'erano state a gran fatica lucubrate nel gabinetto alla presenza delle regole d'Aristotile, e non del Pubblico: alcune erano pedantesche imitazioni degli Antichi; altre imitazioni di quelle prime copie; altre finalmente, imitazioni del francese. Abbastanza noi ci siamo già ad esse occupati, e abbiam fatto vedere quanto poco avessero tutte insieme e d'invenzione e di nerbo, o di brio verace. Le commedie dell'arte erano fatica de' Commedianti medesimi; si recitavano all'improvviso, od almanco erano soltanto preparate per mezzo di certe bozze che l'attore dovea poi riempiere. Erano esse che aveano provocato contro il teatro italiano il rimprovero di non intrattenere d'altro il Pubblico, fuorchè di grossolane facezie, di lazzi e d'avventure inverisimili o assurde. Gli stranieri le trattavano con assoluto disprezzo; gl'Italiani si arrossivano, nè sapeano come difendersi; e non pertanto il Pubblico non rideva che a queste commedie dell'arte: egli vi accorreva sempre in folla, mentre che lasciava deserto il teatro dove si rappresentavano le commedie erudite. Il Pubblico avea ragione. I rimproveri che si facevano alle commedie dell'arte, non erano senza fondamento; nondimeno solo esse erano veramente in armonia col genio

nazionale; solo esse rendevano immagine del brio italiano in tutta la sua naturalezza.

Gl' Impresarj, necessitati all' economia, mentre che volevano dare ogni sera una nuova commedia, volevano ancor procacciare che i personaggi del giorno seguente si valessero degli abiti del giorno innanzi: ciò fu, senza dubbio, l' origine delle Maschere della commedia italiana. Si considerarono astrattamente i personaggi fra' quali dovea naturalmente rinchiudersi qualunque azione cittadinesca, come sarebbero due padri, due amorosi, due amorose, e tre o quattro servi; si diede a ciascuno una condizione, un nome, una patria, una maschera ed un vestire; ciascun attore della compagnia pigliò a rappresentare uno di questi personaggi in un modo invariabile, e pose cura ad investirsi del suo carattere, delle sue maniere, delle sue facezie. La tradizione teatrale contribuì pure a fermare questa prima divisione di parti: certi movimenti di capo, un certo accento, certi gesti, a cui s' era abituato un abile attore nella parte di Pantalone de' Bisognosi, o del Dottor Balanzoni, o d'Arlecchino o di Brighella, divennero le maniere proprie di cotesti esseri immaginarj. I loro costumi, i concetti, le minime abituatezze, tutto in somma era previamente stabilito; l' autore non avea nulla da creare; solo bastava ch' egli mettesse fedelmente in iscena un personaggio bello e fatto. Ogni interlocutore, secondo

che disse ingegnosamente lo Schlegel nel suo *Corso di letteratura drammatica*, era come un pezzo del giuoco degli scacchi, le cui mosse sono anteriormente determinate, e sempre soggette alle medesime leggi: non mai può giocarsi del re, come d'un alfiere o d'un cavallo; nondimeno, così come con pezzi d'un numero limitato e di natura invariabile le combinazioni del giuoco degli scacchi sono infinite, così potevano essere infinite ancor quelle del teatro italiano.

Quanto meno si lasciava fare all' attore circa l' invenzione del personaggio immaginario ch' egli dovea sostenere, tanto più si potea confidare in esso circa alle cose ch' egli aveva a dire. Quell' attore il quale non avea mai calcato le scene, fuorchè per rappresentar Pantalone, o quello che in tutta la sua vita avea fatto la parte d'Arlecchino, erano forse più sicuri di non fare o dir nulla che non fosse in carattere, di quel che sia l'autore stesso che scrivea per loro una commedia. Laonde quest' ultimo si contentava il più delle volte d'un primo schizzo; egli metteva in iscena due o tre personaggi; indicava a che dovea riuscire il loro colloquio, e senza più gli abbandonava al loro brio naturale. Questi scenici abbozzi (*pièces á canevas*) che furono in uso durante tutto il secolo XVII e il maggior tratto del secolo appresso, e che passarono pure in Francia per mezzo di certi attori italiani, ebbero grande

influenza su quella specie d'allegria che si potè ammettere sopra i teatri d'Italia. Non era possibile il farla uscire dal soggetto medesimo; bisognava trovarla tutta intera nel personaggio. Le situazioni scherzevoli debbono essere premeditate, perchè una parola di più che dicesse l'uno o l'altro personaggio, basterebbe il più delle volte per cangiare la circostanza, per toglier d'impaccio colui che vi si trova, per isvelare ciò che debb'essere nascosto, o diciferare un *qui pro quo*. Medesimamente le belle facezie, quelle che richieggono finezza, precisione, e di cadere a proposito, non son cose così comuni da poter confidare che si presenteranno da sè nel momento dell'azione: il men male è di scriverle in prima. Ma senza disordinar l'azione, senza nuocere all'interesse drammatico, senza imbrogliare la parte altrui, ogni attore potea scherzare sopra sè medesimo; Pantalone potea squadernare la sua infantile bonarietà; il Dottore, la sua vanità pedantesca; Brighella, la sua astuzia; ed Arlecchino, la sua balordaggine. Si cercò l'allegria ne' lazzi; in generale ella fu senza malizia, perchè ciascuno produsse fuori i suoi vizj, le sue ridicolosità o la sua stolidezza, in vece di farsi beffe degli altri; ma ella fu pure benespesso priva di sale e di naturalezza. Le mancava il sale, perchè ogni attore osservava male, e non prevedeva anticipatamente ciò che era per fare o dire il personaggio con cui

si trovava in iscena; le mancava la naturalezza, perchè ciascuno esagerava la sua parte per far maggiore effetto.

Il Goldoni per altro, coll'esigere che gli attori recitassero i suoi drammi tali e quali uscivano dalla sua penna, e che più non improvvisassero, si accostò alle commedie dell'arte assai più che niuno di quelli che innanzi a lui aveano scritto pel teatro. Egli conservò, in una meta almeno delle sue composizioni, tutte le Maschere della commedia italiana; lasciò loro inalterato il carattere ch'elle aveano ricevuto dalla tradizione; e com'egli cessò d'esercitar sugli attori un'autorità diretta colla sua presenza, e' si fecero da capo a improvvisare; tantochè, avendo i suoi successori dismesso le Maschere, le commedie del Goldoni sono oggidì le sole in cui tuttavia si ode in Italia un attore trattar la sua parte come s'ella fosse (per dirla col linguaggio de' commedianti) *a soggetto*.

Gl'Italiani hanno il Goldoni in concetto d'uomo che abbia portata l'arte drammatica alla cima della perfezione. Nè per vero si può negargli un merito poco comune, una gran fertilità d'invenzione che lo forniva di soggetti di commedia sempre nuovi, un'estrema facilità che gli permise più d'una volta di compiere in cinque giorni una commedia in cinque Atti e in versi; facilità per altro ond'egli fu tanto sedotto, che non si curò più che tanto di dare

a' suoi lavori la pulitura e il finimento ond' erano suscettivi; una grande vivacità nel dialogo che quasi sempre è vero, animato, incalzante, e tendente al suo fine; una perfetta cognizione de' costumi del suo paese, e una rara maestria di metterli in iscena; e finalmente il brio italiano, che è a dir quello che dipigne scherzevolmente la sciocchezza, e che inspira la buffoneria.

Ma con tutto questo le opere del Goldoni sono ben lungi dal piacere così generalmente a chi non è italiano; di che io stimo esser la cagione in questo, che i costumi italiani, per non aver niente di romanzesco o di poetico, non si piegano a' bisogni del teatro. L' amore dee necessariamente imprimere il moto principale così alle commedie, come a' romanzi: egli è la più viva e la più poetica delle passioni domestiche, quella che fa più grandemente sviluppare il carattere, e che ha la massima influenza sul resto della vita. Ma ne' costumi d' Italia, l' amor durevole, l' amore appassionato, quello che fa supporre non meno una corrispondenza di cuore, di spirito, di modo di sentire, che una reciproca attrattiva della persona; quello che è fondato in una scambievole scelta, non può avere il matrimonio per iscopo. Le fanciulle, educate lontano dalla società, costrette ad un' estrema ritenutezza, e così severamente punite dall' opinione per aver veduto il mondo, come per essersi lasciate cadere in un

colpevole intrigo, ora si abbandonano a' loro sconsigliati affetti con una inconsideratezza, con una disragione che a noi sembrano totalmente fuor dell'uso e della convenienza; ora non sospirano già ad un oggetto ch' elle abbiano scelto, ma danno segno di bramare in un modo generale il matrimonio. Egli par loro che l'accasarsi sia l'unico mezzo da uscir della schiavitù, da scuotere a un tratto il giogo de' parenti e quello della società; da liberarsi d'un contegno al tutto artificiato, e che attraversa le loro inclinazioni e il loro genio; da entrare in somma nel mondo, e cominciar la vita e la felicita. In Italia è cosa convenuta, che una donzella savia e prudente debba accettar lo sposo che le viene offerto da' suoi genitori, per quanto a lei repugnino e il carattere e lo spirito e la persona di esso; e questa specie di morale che l'autor comico si studia d'inculcare, fa sovente un bizzarrissimo contrasto colle opinioni degli stranieri. Così, ne' *due Gemelli veneziani* (soggetto che, incominciando da Plauto, fu recato un venti volte almeno sul teatro di tutte le nazioni, e in cui gli equivochi fra due fratelli in tutto simili muovono sempre a riso), l'uno de' gemelli arriva dalle montagne di Bergamo per isposar Rosaura, figlia del dottor Balanzoni: Rosaura è una fanciulla tanto savia e virtuosa, che l'autore la dà per modello alle giovinette italiane; il suo richieditore, infingardo,

ignorante, vigliacco, è un mezzo-selvaggio, una specie d'Arlecchino, che per tutto il dramma debb' essere l' oggetto delle altrui risa. Rosaura dura grande fatica a difendersi dalle impertinenze di esso, e nondimeno ella fa credergli più volte di non lo avere in discaro. L' autore fa morire avvelenato questo personaggio in sulla scena, e cerca di giustificarsene nella sua prefazione, dicendo che la morte di esso, non che cagioni tristezza, ma anzi induce ad allegria per la ridicola buassaggine ond' egli si lascia morire. Io per me non saprei se gli spettatori non provassero un effetto al tutto contrario, e se la buffoneria ond' è accompagnato un atroce delitto, non raddoppiasse il loro orrore. Comunque si sia, Rosaura, dopo aver conceduto alcuni pochi accenti alla sua disperazione, accetta di buon grado, nella scena appresso, la mano di Lelio, che è un cotal pazzo ridicolo, le cui smargiasserie e menzogne riempierono i primi Atti. Infino allora egli era imbertonito d' un' altra; gli viene offerta Rosaura con quindici mila ducati di dote, ed altrettanti dopo la morte del padre, ed egli risponde subito alla sua presenza: *A chi non piacerebbe? Trenta mila ducati formano una rara bellezza* (At. III, sc. 17). Si domanda poi a Rosaura s' ella ne è contenta; ed ella risponde: *Io farò sempre il volere di mio padre.* Questa totale mancanza di delicatezza, è uopo confessarlo, è frequente ne' costumi della nazione; ma ponno mai simili costumi accomodarsi al teatro?

Nella più parte delle commedie in cui si veggono donzelle, i loro sentimenti e la loro condotta non hanno maggior delicatezza. Nella *Donna di testa debole*, Donna Elvira e la prima a fare ed a far fare delle proposizioni impudenti a D. Fausto, l'amante di sua cognata; non gia ch' ella ne sia invaghita, ma solo perche non può comportare che questa sua cognata abbia a rimaritarsi avanti ch' ella sia sposa (*At. I*, *sc.* 14); e investe Pantalone, suo zio e capo della casa, con amari rimproveri, perche egli non si briga più che tanto di trovarle un marito. Siccome i nomi sono generici, così tutte le Rosaure, nelle opere del Goldoni, sono sempre le fanciulle *sentimentali*; esse hanno sempre un poco d' amore e molta sommissione, gran voglia di maritarsi, e grandissima obbedienza all' autorità paterna. All' incontro le Beatrici hanno, presso il medesimo autore, un carattere affatto opposto; sono, cioè, vivaci, impetuose, follemente allegre, per far contrasto colla melancolía delle Rosaure; e dell' altre volte le sono così ardite, che non hanno riguardo a nessuna convenevolezza. In parecchie commedie del Goldoni si veggono donzelle, fuggite da' loro parenti in abito di scolare o di giovine soldato, le quali corrono dietro a' loro amanti, li seguono di città in città, e assai felicemente si cavano dalle loro avventure. Queste donne hanno pure un carattere italianissimo; non ci ha forse paese al mondo,

ove la passione abbia sopra di esse tanto impero, come una volta vi si sono abbandonate: ma il romanzo non progredisce poi naturalmente. Egli non è vero in sè stesso, ed è pericoloso per la morale il rappresentare che si può uscire onorevolmente d'una vita disordinata, come quella di Beatrice ne' *Due Gemelli veneziani*, o nel *Servitore di due padroni*, e che la virtù delle donne non corre niun rischio quand' esse fuggono dalla casa paterna per irsene dietro a' loro drudi. D'altra parte, la decenza teatrale, che non sempre concorda alla morale, non permette che incontri loro cosa alcuna di sinistro. In generale, tutte le eroine di teatro debbono essere nell'intimo loro pienamente virtuose; e questa regola, ch' io non mi metterò a biasimare, dà una singolare ridicolosità alla dipintura di costumi che in effetto non sono così puri a gran pezza. Il grande interesse della vita in Italia, e il grande sviluppo delle passioni, s' attengono a quella bizzarra relazione conosciuta sotto il nome di *Cicisbei* o di *Cavalieri serventi* (*). La soggezione in che vivono le zittelle, e la piena libertà che godono le

(*) Da questa e da altre considerazioni sparse nel presente capitolo si comprende che l'Autore si rapporta col suo discorso a' tempi del Goldoni, i quali son bene diversi da' nostri, comechè divisi da breve intervallo. — *Il Trad.*

maritate, hanno quasi sempre collocato, secondo le consuetudini del paese, l'amore dopo il matrimonio. Allora, non più si confondendo col vago desiderio di maritarsi, egli è fondato nell'intima conoscenza, nell'accordo de' sentimenti, nella correlazione di tutta l'anima intera. Questo amore nondimeno si trae seco le conseguenze più funeste per tutte le relazioni domestiche, per la pace delle famiglie, per l'educazione de' figli, pel carattere delle mogli. Quindi gli autori comici non si ardirono veramente d'introdurre sulla scena un sentimento immoralissimo ne' suoi effetti, qual si è quello di che parliamo; ma non pertanto e' non poterono escludere dal quadro de' costumi nazionali ciò che essi hanno appunto di più caratteristico. Laonde, a modo di ripiego, ci ha de' cicisbei nella maggior parte delle commedie, i quali non si assicurano di parlar d'amore, nè si sa bene ciò che bramano, o che temono; quindi la loro situazione non può mai essere appassionata; essa è appena suscettiva di cambiamento; e non può prevedersi nè nodo, nè scioglimento in uno stato d'animo disinteressato il quale non può produrre alcuna azione, e non si lascia mai correre ad un linguaggio tenero ed aperto.

Ma non è soltanto l'amore che è mal trattato ne' personaggi femminili dal Goldoni; quasi tutti gli altri affetti ei li rappresenta in un modo che non è naturale, o che non è teatrale. Ho sempre veduto

là dipintura dell' amicizia fra donna e donna eccitare sui teatri d' Italia vivissimi applausi. Il Goldoni rappresenta le amiche in questa maniera, ch' elle si accolgono coll' espressione della più esagerata tenerezza del mondo; strafanno in complimentarsi a vicenda ed in magnificar l' una la bellezza e l' ingegno dell' altra; protestano alternamente d' essere commosse nel più vivo dell' anima da tante dimostrazioni di benevolenza: e non prima hanno preso commiato, che questa già parla di quella con tutta la cordialità dell' odio e del disprezzo. Sventuratamente questa doppiezza nelle amicizie di donne è molto comune in Italia, e forse (*) più che altrove; ma non è bisogno grande artifizio a far manifesta una tale contraddizione: l' autore non ha merito alcuno a dipignere ciò che non ricerca nè finezza, nè giustezza, nè precisione; quando bene questa doppiezza fosse naturale, ella è bassa, e fa stomaco allorchè si ricaccia in tutte le commedie; e col togliere al poeta i bei partiti della verace amicizia, il priva d' un gran mezzo di muovere gli affetti, di annodare e di sciogliere gl' intrecci. Le virtù e i difetti delle donne sono tutti a una guisa delineati in nero ed in bianco, senza niun digradamento e

---

(*) Il testo ha: *senza dubbio* in luogo di *forse*. Spero che le donne italiane mi vorran perdonare questa infedeltà. — *Il Trad.*

senza niuna mezza tinta. Il Goldoni, in una delle sue commedie, volle mettere in deriso le stravaganze delle donne erudite; e benchè si soglia oggidì tassare il Molière d'aver tanto esagerato i suoi quadri da volgerli in caricatura, è uopo confessare ch'egli è pieno di delicatezza a rispetto dell'autore italiano. La *Donna di testa debole* (oggetto della satira di quest'ultimo) dà le migliori ragioni del mondo, esposte con senno e finezza, per voler coltivare il suo intelletto; ma tutta la coltura ch'ella immagina, si riduce a prender lezioni di sintassi latina da uno scolare ignorante, il quale insegnale a mescolar goffamente certe voci latine in tutte le sue frasi, e che la rendono soprattutto ridicola, sì perchè egli non sa farle schivare i solecismi ne' suoi costrutti, e sì perchè, al pari di essa, egli frantende la sentenza latina del giudice sopra certo suo processo. In Italia non si ha l'idea della pedanteria; tu non ti rendi già ridicolo perche tu facci pompa di quello che sai, ma sì perchè ti vanti di saper quello di che sei ignorante. E però, come per contrapposto alla *Donna di testa debole*, il Goldoni scrisse la *Donna di garbo*, che è la più insoffribile pedagoghessa che si sia veduta sulla terra; ma perciocchè ella vantaggia in verace sapere le genti colle quali è messa in opposizione, il nostro poeta si sforza di recare intorno ad essa tutta l'attenzione degli spettatori, e la offre qual modello

delle donne studiose. Entrata per fantesca nella casa del dottor Balanzoni, di cui s'è guadagnato il cuore, e che alla fine divien suo marito, ora ella recita poesie composte da lei medesima, ora sostiene delle tesi in latino, o delle dispute scolastiche; e dal principio alla fine della sua parte, il sapere, ond'ella fa mostra, è quello che manco s'avviene al bel sesso. In un'altra commedia italiana (di Napoli Signorelli), un'altra donna, travestita da uomo, sostiene il personaggio d'avvocato, e la sua diceria tutta intera, sparsa di testi di leggi romane, è inserita nella commedia.

Difetti analoghi a quelli che abbiam veduto ne' personaggi femminili, si trovano ancora ne' personaggi d'uomini. In Italia non sono permesse le considerazioni sulla filosofia morale; chè si temerebbe non ne avesse a riportar pregiudizio la religione: e però la morale, generalmente parlando, è quivi assai male intesa, e spesso incontra che un autor comico, od anche un autore molto più grave, fa passare per virtuoso, nobile, dilicato, ciò che è precisamente tutto il contrario. La dissimulazione e la mancanza di fede sono i principali difetti onde si diè carico più sovente agl'Italiani (*);

(*) Sarebbe tempo oramai che gli scrittori cessassero di rendere odiosi sè stessi e di fomentare le inimicizie fra popolo e popolo, col gittarsi a ingiuriare le nazioni stra-

il che è forse cagione che la religiosa osservanza della parola è una delle virtù ch' ei mettono più frequentemente sulla scena: ma stendono cotale osservanza alle cose che non si ponno promettere nè ottenere, come quelle che dipendono dagli altri: tale è per un padre il cuore e la mano di sua figlia. Così, in una commedia, che per altro non è priva d' affetti e di brio (*la Figlia obbediente*), Pantalone favoriva l' amore di sua figlia Rosaura per Florindo; questi è andato a Livorno per chieder l' assenso de' parenti di sposar la sua bella: ottenutolo, se ne ritorna; ma due ore prima del suo arrivo, un pazzo, più là che ricco, un certo conte Ottavio, ha domandato Rosaura a Pantalone, il

---

niere. Al presente noi conosciamo i Francesi troppo meglio ch' essi non conoscono noi; e sì per ogni accusa ch' essi ne danno, potremmo al sicuro renderne loro dieci cotanto. Il sig. Sismondi poi si fa qui soprattutto voler male, perciocchè sol premette una falsa e ingrata sentenza, per cavarne uno storto ragionamento. Se i nostri poeti comici son usi di mettere su la scena la religiosa osservanza della parola, ciò fanno perchè, essendo ufficio loro il dipignere fedelmente i costumi del paese, non solo ne ritraggono i cattivi per indurre negli animi l' abbominio di essi, ma pur anche i buoni (fra' quali possiam gloriarci d' aver quello della buona fede e della schiettezza) per conservarli in onore e sempre più allargarli nel popolo: il che torna espressamente l' opposto di quanto scappò l'Autore ad asserire. — *Il Trad.*

quale non ha voluto perdere così bella opportunità di accasar sontuosamente la figlia, e l'ha promessa senza punto conferirne con lei. La parola è data, e pare a tutti irrevocabile. Indarno Florindo, al colmo della disperazione, esorta, supplica, e fa valere i suoi antichi diritti; indarno Rosaura, mentre obbedisce, lascia vedere che la morte è nel suo cuore; indarno il nuovo sposo, che non era conosciuto ancora da nessuno della famiglia, dà al padre ed alla fanciulla le prove d'una stravaganza senza pari; indarno egli si manifesta per un dappoco, un dissipatore, un malvagio. Pantalone, il quale è rappresentato non già come un padre avaro o caparbio, ma sì bene come un uomo affettuoso, tenero e zelante de' suoi doveri, si cruccia, si affanna, ma pure è più che mai risoluto di sagrificar la figlia e sè stesso all'adempimento della sua parola. Rosaura si sottomette con rassegnazione a' comandamenti del padre; non solo condiscende a dare, in quel giorno medesimo, la mano al conte, ma dichiara eziandio a suo padre che il fa con piacere: che se poi queste nozze non hanno effetto, n'è cagione un nuovo capriccio del conte Ottavio, il quale da sè stesso ritira la parola che avea data.

Non altrimenti la probità è rappresentata or dietro a massime false, ed or senza veruna delicatezza; le persone dabbene protestano con tanta ostentazione di non esser mai per rapire quello d'altrui,

che in ogni altro luogo ci sarebbe di che far nascere diffidenze e sospetti. Ne' *due Gemelli veneziani*, Tonino, cui l'autore rappresenta come un cavaliere di garbo, riceve, per equivoco d'Arlecchino, certe gioje di sommo valore e una borsa d'oro che appartiene a suo fratello. Allora costui non rifinisce di dire: *Per un altro sarebbe questa una buona ventura; ma io sono un uomo d'onore, sono un galantuomo, e non voglio la roba di nessuno. Io custodirò questo scrigno e questa borsa; e se saprò chi ha perduto l'una cosa e l'altra, io gliene farò puntualmente la restituzione* (*). E con tutto questo, nella bella prima scena seguente, egli offre in dono le dette gioje ad una donna che prende per un'avventuriera, e alla fine le affida, perchè sieno restituite al proprietario, ad un uomo ch'egli non conosce, e che si scopre essere un birbante.

I dotti sono sempre rappresentati come pedanti insopportabili; non già perchè si voglia far cadere il ridicolo sopra di essi, ma perchè raro è il sapere in Italia; perchè quelli che ne posseggono, per esser poco usi a vivere in società, non poterono imparare a conoscere nè i riguardi dovuti all'amor proprio degli altri, nè la ridicolaggine che accompagna la loro propria vanità. La bravura è molto

(*) At. II, sc. III.

burbanzosa, e mal poi regge alla pruova; ci ha duelli assai sul teatro, ma benespesso ancora si veggono gli eroi a far considerazione se non metteria più conto l' assassinare il loro avversario.

Il Goldoni studiò sopratutto d'introdurre una cotal festività nella dipintura delle persone ridicole e de' vizj esagerati. In generale, egli sa molto ben conservare a ciascuno de' suoi personaggi il carattere che loro attribuisce; questo carattere viene spiccando ad ogni atto, ad ogni parola, ad ogni gesto: ma per lo più delle volte e' trapassa fuor misura i termini del vero. Siccome in Italia non esistono società, siccome l' opinione è qui senza forza, e il ridicolo senza efficacia, così i difetti e i vizj si pajono con una franchezza da non si trovar la sì fatta in niun altro paese. Nondimeno ci ha de' limiti dentro cui dovrebbe il poeta comico ristrignersi, per non muovere più presto a nausea, che a riso. Così, la vigliaccheria è per avventura il vizio che fa più ridere gli spettatori; ma nel dipignerla, il Goldoni avrebbe dovuto lasciarla sempre a' personaggi per sè stessi ridicoli, dove che in più d' una commedia egli rende gli amanti più codardi d' una donnicciuola. La perfidia e un certo grado di bassezza dovrebbero sempre sbandirsi dalla scena, sulla quale non bisognerebbe introdurre giammai un uomo da provocarsi le fischiate degli spettatori. Ma ne' *due Gemelli*, Pancrazio è un ipocrita, briccone,

vigliacco e basso, il qual finalmente avvelena il suo rivale con sì poca speranza di giovarsi della morte di lui, che l'inverisimilitudine accresce di vantaggio il disgusto che inspira questo delitto.

Questa delicatezza degli spettatori sopra un certo grado di bassezza ne' personaggi, non permette che s'introducano avventurieri sopra i teatri francesi. Ma gl' Italiani non sono cotanto schizzinosi; ed è forse nelle parti di ballerine e di attrici comiche, nell'orgoglio in che monta il loro padre per le ricchezze o le fortune di esse, in questa continua mescolanza di millanteria e di bassezza, che il Goldoni ha fatto mostra di maggior naturalezza e festività. Nella graziosa commedia della *Locandiera*, una di quelle il cui dialogo è più vivace, ed i cui caratteri sono collocati nel più dilettevole contrasto, non si veggono altre donne, che tre intriganti di prima riga. Mirandolina, la padrona della locanda, è quella intorno alla quale vuole il Goldoni attirare l'interesse drammatico: ei ne la dipigne come una civetta scaltrita, spiritosa, arrendevole, lusinghiera, incapace di sentir l'amore, mentre ch' ella scherza continuamente con esso, ma in sostanza virtuosa, e che da ultimo fa un matrimonio convenevole; e per far risaltare ciò che è in lei d'onesto, il poeta la contrappone a due commedianti avide, prosontuose e impudenti che non sarebbero tollerate sopra un teatro francese.

Nel *Geloso avaro*, Pantalone è un vecchio usurajo che sposò una giovinetta, e che la custodisce, così come il suo tesoro, colla diffidenza dell'avarizia, anzi che con quella dell'amore. Il carattere è assai bene ideato, e messo in iscena con molta giovialità; ma l'esagerazione dell'un difetto e dell'altro gli ha renduti entrambi egualmente inverisimili, e troppo odiosi nella loro combinazione: il Geloso avaro divien talmente spregevole, che il suo correggersi, alla fine del dramma, a pena si può spiegare per mezzo d'un miracolo.

Una delle più grandi ridicolosità nazionali è l'ostentazione; e fa meraviglia come in un paese dove si mette così poco studio a comparire stimabile agli occhi altrui, tanto se ne metta a comparir ricco. Il Goldoni colse ottimamente una tale ridicolosità, e ne trasse commedie piacevolissime. Egli ne fece tre sopra le *Villeggiature*, e vi rappresentò con molto brio quella passione di parer magnifico e splendido un mese dell'anno, alla quale assai famiglie sagrificano tutti i loro godimenti durante gli altri undici mesi. Del resto, la commedia, dipingendo i vizj e le ridicolaggini, non li corregge. Io vidi rappresentare, in una villeggiatura rovinosa sulle rive del Brenta, da una famiglia che dissipava il suo patrimonio per sostenerne il lusso, *Le smanie per la villeggiatura*. Tutti gli attori rappresentavano sè medesimi; le intimazioni de' loro creditori che aveano

ricevuto alla mattina, non permetteano loro di farsene gabbo; e pure ei volevano mostrarsi così superiori a tale angustia, che si compiacevano nel far la propria satira sul loro teatro.

Dall' esame che abbiam fatto de' differenti caratteri introdotti nelle commedie del Goldoni, si comprende che vi dee restar poco luogo alla sensibilità. Generalmente parlando il teatro di questo autore non è affatto *sentimentale*; egli non piglia già i suoi eroi e le sue eroine da' romanzi; ma li rappresenta con tutti i loro difetti, e si sforza di farne ridere alle loro spese, mostrandoci nella loro generosità un cotal misto d' egoismo, nella loro amicizia l' interesse, nella loro ammirazione l' invidia, e da per tutto il lato prosaico, il lato angusto e volgare dell' umana natura. Il qual fine egli conseguì con ingegno, con finezza, con gran pratica dell' effetto teatrale; poichè non può negarsi ch' egli non faccia ridere e insieme applaudire alla naturalezza del dialogo e de' personaggi: nondimeno non è certo ancora che sia questo il vero scopo della commedia; una cotal sazietà che prestamente inspira il teatro del Goldoni, fa presentire che in tutte le opere dell' arte è bisogno qualcosa di più ideale. Tutte le azioni degli uomini, l' oggetto ch' essi hanno in mira, i loro pensieri, i loro affetti, possono considerarsi da due punti di veduta opposti, e secondo due regole differenti. Nel mondo ideale, gli esseri

intelligenti hanno per fine il bello, il perfetto nel suo genere; nel mondo materiale, a rincontro, e' non cercano che il loro proprio vantaggio. I caratteri che appartengono al primo sistema, sono poetici; quelli del secondo sono prosaici. La lotta fra cotesti caratteri fornisce parimente di soggetti così la tragedia come la commedia, secondochè l'autore s'appiglia agli uni od agli altri, e che ci commove pe' loro caratteri poetici in collisione col mondo materiale, o ci diletta rappresentando la loro ignoranza degli umani interessi, e l'impossibilità in che si trovano di farsi intendere da uomini volgari. Ma quando il poeta non introduce niun carattere elevato in una commedia, il lettore o lo spettatore si stanca ben presto de' limitati disegni e degl'ignobili sentimenti d'una società tutta prosaica, e sospira quell'affettuoso, quell'attraente, che non vi ritrova. Di qui nasce che il desiderio di concetti più alti e di commozioni più tenere ha ricondotto tutti i popoli, per diverse vie, alla commedia lagrimosa, alla tragedia urbana, alla tragicommedia, al melodramma (*) ed alle commedie romanzesche.

(*) Nota bene: Gl' Italiani chiamano *melodramma* l'opera in musica; ma i Francesi danno questo nome ad un componimento in prosa enfatica, in cui si rappresenta qualche cosa di maraviglioso, un'avventura favolosa o reale, con grande strepito di spetacolo, di movimento sulla scena, di cambiamenti di decorazioni. I Tedeschi

Il Goldoni tentò anch'egli qualche volta l'affettuoso; ma in luogo del genere flebile dei drammaturgi francesi (in cui si esercitò pure il suo rivale l'abate Chiari), egli mise cura a destar le passioni e intenerire per via d'imbrogli alla spagnuola, che è a dire per via di commedie romanzesche, dove le avventure si succedono a precipizio, e dove l'eroina non iscampa da un pericolo, fuorchè per ricadere in un altro. La più graziosa in questo genere è la sua *Incognita*. Rosaura è figlia d'un gentiluomo sardo, che fu vittima d'un odio di famiglia, per cui si è già sparso di molto sangue. Gli altri suoi figli furono assassinati; egli medesimo è continuamente minacciato da' sicarj che il suo nemico gli tiene alle coste: proscritti ambedue da' tribunali, essi vivono lungi dalla patria: ma il padre di Rosaura andò prima a stanziarsi in Napoli sotto un falso nome, e non si fece pur conoscere a sua figlia, alla quale si presentò come un amico della sua famiglia. Nuovi terrori lo portarono a fuggire un'altra volta; egli nascose la figlia appresso d'una contadina d'Aversa, ed è quivi che si apre la scena. Rosaura ha inspirato vivo amore a Florindo, gentiluomo d'Aversa, e cavalier servente di Beatrice,

---

poi per melodramma intendono una composizione drammatica ove i monologhi sono tramezzati da musica strumentale. — V. il *Corso di Letter. dram.* dello Schlegel, T. II, f. 218. — *Il Trad.*

moglie d'Ottavio, finanziere. Rosaura lo riama, ed è in procinto di fuggire con esso lui per isposarlo, a fine di sottrarsi alle importunità di Lelio, altro suo amante. Questi si è messo alla testa de' contrabbandieri e scherani, altra volta sì numerosi nel regno di Napoli; mette in fuga i birri, si ride della giustizia, e fa tremar tutto il paese. La violenza e i ladronecci di Lelio, la gelosia vendicativa di Beatrice, lo zelo amoroso di Florindo, e lo spirito di giustizia del finanziere Ottavio, moltiplicano le avventure di Rosaura, che è più volte rapita e liberata, e che, in questi rivolgimenti di fortuna, muove sempre vivamente gli affetti e la curiosità. Il carattere di Pantalone, padre di Lelio, onorevole mercadante veneziano, il solo che truova ancor modo da farsi obbedire da suo figlio, e che conserva, in mezzo alla difficoltà delle circostanze, una condotta sempre nobile, coraggiosa e delicata, basterebbe di per sè alla buona riuscita di questa commedia. Convien pure saper grado al Goldoni d'aver collocata la scena della sua commedia nel paese e ne' costumi che meglio potevano ammettere avventure così romanzesche. In questo medesimo paese (il napoletano), dove i più degli uomini son rotti ad una mollezza oltre ogni credere effeminata, alcuni, togliendosi di sotto al giogo della società per secondare sfrenatamente le loro passioni, vivevano in guerra coll'ordine pubblico, senza che

i governi pusillanimi, onde si erano sciolti, potessero mai ridurli al segno. In sul finire del secolo XVI, un Duca sovrano di Monte Mariano, Alfonso Piccolomini, si fece capo di masnadieri, e continuò per ben dieci anni una sì brutta professione. Sovente mente i gentiluomini napoletani faceano de' loro feudi e castelli l'asilo de' fuorusciti, per valersene nelle loro private contese. Dimodochè l'esistenza di cotesti uomini che si beffano di tutte le leggi, e che fanno tremare intere città colle loro violenze, era abbastanza reale in Italia da potervi collocar la scena di romanzi e di commedie romanzesche del genere della *Incognita*.

CAPITOLO XI.

Continuazione della Commedia italiana. — Gozzi; Albergati; Avelloni; Federici; Gherardo De Rossi; Giraud; Pindemonti.

Il Goldoni è tenuto oggigiorno dagl' Italiani pel re della scena comica; le sue opere, che hanno un' intima relazione di costumi e di carattere col popolo a cui sono destinate, sono sempre ricevute con entusiasmo. Mille volte, durante la loro rappresentazione, udii risonare da tutte le parti del teatro questa esclamazione: *Gran Goldoni! gran Goldoni!* benchè il suo merito insigne, la naturalezza, la

fedel dipintura de' costumi e la festività, non sia quello che porge l'idea della *grandezza* o d'un *grande ingegno*. Ma nel bel mezzo de' suoi trionfi (già ne toccammo un motto), egli si tenne vivamente offeso dalle parodie che faceva il Gozzi delle opere di lui, e dagl'infiniti applausi che il Pubblico tributava non tanto forse a quelle parodíe, quanto ai drammi fantastici in cui erano esse intrecciate. Questa letteraria tenzone ebbe due effetti notabili; dall'una parte ella ferì tanto profondamente il Goldoni, da recarlo a lasciar la sua patria e la sua lingua per andare a Parigi, e quivi comporre commedie in francese; dall'altra invogliò il conte Gozzi a introdurre sul teatro un nuovo genere di commedie magiche (*), che ebbe per alcuni anni un maraviglioso successo in Venezia, e che, mentre è quivi oggidì caduto in obblivione, si è rinnovellato da' Tedeschi, ed ha presso di loro meritato al Gozzi la riputazione di primo poeta comico dell'Italia.

Gli autori drammatici del secolo XVIII, sull'orme de' Francesi, non aveano dato al teatro, che opere interamente scritte; la Compagnia condotta dal Goldoni si era soggettata a fedelmente eseguire ciò che l'autore le dava da recitare; e gli attori aveano promesso di non improvvisar più nel dialogo. Il

---

(*) Il testo ha: *comédies-féeries*. Il Gozzi le chiama *Fiabe*.

perchè andava rapidamente cadendo la *Commedia dell'arte*, la quale, tuttochè benespesso inverisimile e scucita, e quasi sempre indecente e rozza, portava in sè stessa per altro le vere ricchezze del teatro italiano; cioè, quella *originalità* di brio, quel nerbo, quella vivacità, di cui s'era tanto giovato il Goldoni facendone tesoro ne' suoi componimenti. Una Compagnia, composta degli attori più riputati (la *Compagnia Sacchi*), i quali erano tutti eccellenti nell'improvvisare sotto la maschera ch'era divenuta il loro carattere, si trovava ridotta ad uno stato d'irreparabile miseria, per cagione che non era più sostenuta da nessun autore. Que' Pantaloni, quegli Arlecchini, que' Brighelli, così bravi, non aveano più campo da metter fuori la loro abilità: essi lottavano contro la Compagnia del Goldoni, in cui vedeano assai meno di brio e d'originalità, ma colla quale non pertanto si mettevano indarno a concorrenza. Estremo era il loro risentimento contro il Goldoni e il Chiari, che tuttavia godeva allor qualche favore, e che, con que' suoi ampollosi martelliani, disputava lo scettro del teatro all'avvocato veneziano. Ora il Gozzi entrò in fantasia di rimettere in istima quella vecchia commedia nazionale, quella festività popolaresca, che con suo dispiacere vedea fil filo sparire. Il suo dilicato orecchio era stanco de' versi martelliani che già da vent'anni egli udiva risonar sul teatro, a dispetto della prosodia italiana; il suo

gusto era offeso dallo stile gonfio e contorto dell'abate Chiari, vero discepolo del Marini e de' Secentisti; il suo orgoglio nazionale non potea più tollerare l'autorità che s'arrogavano i Francesi sopra la letteratura: egli detestava la loro filosofia, e stava sull'avviso se capitasse occasione di volgerla in beffa. Nel 1761, egli compose per la Compagnia *Sacchi* l'ossatura delle *Tre melarance*, e l'abbandonò all'immaginativa e al brio di quegli spiritosi attori, i quali, mossi di vantaggio dalla loro inimicizia personale contro coloro de' quali faceano la parodia, sorpassarono sè medesimi.

La scena delle *Tre melarance* è nel regno ed alla Corte del Re di Coppe: il suo vestire, la maestà e gravità buffonesca contraffaceva esattamente i Re delle carte da giuoco. Tartaglia, unico suo figlio e principe ereditario, è per morire d'una insuperabile malinconia; questo suo morbo è l'effetto degl'incantesimi d'una Fata malvagia (l'ab. Chiari), la quale lo avvelena a goccia a goccia con certi versi martelliani. Questa Fata va secondando l'ambizione del Cavallo di coppe, e della amante sua Clarice, i quali erano entrati in isperanza di succedere al trono. Tartaglia non guarirà mai se non si arriva a farlo ridere; onde un altro mago (Goldoni) ha spedito alla Corte una Maschera nera, Truffaldino, che s'industria, quanto può il meglio, di muovere a riso il Principe. Finquì simile dramma

non era che una satira diretta e quasi scoperta contro il Goldoni ed il Chiari. Quando veníano questi introdotti in iscena, si ponea studio a contraffare il loro linguaggio, il giro delle loro idee, lo stile turgido e vanitoso del Chiari, le frasi forensi del Goldoni; tutti gli altri personaggi erano caricature tratte da' loro due teatri, e la malizia degli attori caricava con gioja tutto quello che la malizia degli spettatori godea di poter applicare ai due poeti messi a bersaglio.

Ma siccome la prima idea di questa parodía era fondata sopra un incantesimo, così l'autore era stato condotto naturalmente ad annodarla al mondo magico già conosciuto. Egli avea scelto un racconto di Fate divulgatissimo in Venezia, *l'amor delle tre melarance*, che probabilmente si trova nel *Cabinet des Fées*. Tartaglia, che guarisce della sua ipocondria mercè d'uno scoppio di riso, brama ardentemente d'andare a conquistar le tre melarance, custodite nel castello della fata Creonta, di cui gli si era narrata l'istoria durante la sua malattia. Il suo viaggio per iscoprirle, la sua conquista, e tutti i maravigliosi accidenti che ne nascono, doveano dar luogo ad una serie di satiriche applicazioni a diversi componimenti del Goldoni e del Chiari. Il conte Gozzi, assistendo alla rappresentazione, notò con suo grande stupore come tutto il Pubblico intiero si lasciava rapire alla parte maravigliosa del suo

spettacolo, alla quale egli non avea pensato più che tanto, e che si riduceva all' esser posta fedelmente in iscena quella medesima favola che le buone vecchierelle e le nutrici soleano recitare a' loro mammoletti. La fata Creonta grida al suo cane:

Cane, guardia fedele, sbrana que' sciagurati;

e il cane le risponde:

Come poss' io, Creonta, sbranar gli sventurati?
Tanti anni e tanti mesi ti servii senza pane.
Questi mi satollarono: le tue grida son vane.

La Fata grida alla corda del pozzo:

O corda, o corda, impiccali;

e la corda le risponde:

Barbara, ti ricorda
Tanti anni e tanti mesi, che abbandonata e lorda
Mi lasciasti nell' umido in un crudele obblio.
Questi al sol mi distesero: vadano in pace; addio.

La Fata grida al portone del castello:

Ferreo porton, ti chiudi; stritola i ladri infami;

e il portone le risponde:

Crudel Creonta, indarno il mio soccorso chiami.
Tanti anni e tanti mesi in ruggine e cordoglio
Tu mi lasciasti: ei m'unsero: ingrato esser non voglio.

E durante tutto questo dialogo, gli spettatori, fatti muti dall' attenzione e dal diletto, beveano per gli occhi e per gli orecchi una meravigliosa istoriella che ognun conosceva, e quindi il teatro echeggiava d' applausi.

Il piacere si raddoppiò alla vista de' prodigj che apparvero da poi, allorchè, tagliando Truffaldino due di quelle melarance, ne uscirono successivamente due leggiadre donzelle che si morirono tosto di sete; ed allorchè, tagliando Tartaglia la terza melarancia in riva ad una fontana, ne uscì fuori una terza principessa, alla quale ei s' affrettò di porgere da bere, e che doveva essere sua sposa, non però senza correre ancora nuovi pericoli; giacchè, sotto gli occhi degli spettatori, ella si trasformava in colomba, e solo gran tempo appresso ripigliava la sua forma naturale.

In tal modo e mercè d' un fortuito esperimento, il conte Gozzi conobbe tutto il partito che si potea cavare dalla passione del popolo pel maraviglioso; dalla piacevole sorpresa che recano agli spettatori le trasformazioni ed i giuochi di mano eseguiti in grande sul teatro; e finalmente dalla commozione che destano sempre le prime panzane che altri udì raccontare nella sua infanzia.

Frattanto che la Compagnia *Sacchi* si empieva il borsotto col replicare le rappresentazioni delle *tre melarance*, il Gozzi si mise a lavorar più seriamente nel genere ch' egli avea scoperto; diede l' una dopo l' altra alle scene le favole magiche che sembravano a lui più brillanti; e il Pubblico si mostrò sempre più contento dello splendore delle decorazioni, dell' abilità de' macchinisti, del brio degli attori, e

soprattutto dello spirito e sovente dell' affettuoso che l' autore sapea cavare da vecchie fole, le quali divennero in sua mano altrettante tragicommedie or commoventi e ora da indurre a festa ed a riso.

In otto o dieci drammi fantastici (come sarebbe a dire *la Donna serpente*, *il Mostro turchino*, *Zeim re de' Genj*, *Zobéide*, *l'Augellino belverde*, ec. ec.), il Gozzi si diede a conoscere per bello ingegno insieme e per poeta; egli depose la satira personale per entrare nella parte seria del suo soggetto, e s' investì dello spirito del mondo magico: dimanierachè le sue tragicommedie ebbero almeno la verisimiglianza de' racconti di Fate, se mancava lor quella della natura. Allora egli non si contentò più d' una semplice ossatura, come avea fatto per le *tre melarance*, ma divise il suo dramma in atti e scene alla guisa d' una tragedia regolare; scrisse in versi sciolti tutto ciò che apparteneva a' personaggi serj, e non lasciò alla recitazione improvvisa degli attori, fuorchè le cinque parti delle Maschere conosciute sotto il nome di Pantalone, Brighella, Tartaglia il napoletano, Truffaldino o Arlecchino, e Smeraldina sorella di esso o di Brighella. Egli finse la scena ne' regni ignoti dell' Oriente, dove il maraviglioso ha campo di estendersi a suo bell' agio, e dove le cinque Maschere suddette, come avventurieri italiani, erano capitate per far fortuna; e suppose il fatto nel tempo presente a fine di non privarsi

d'una sorgente di facezie e d'allusioni a' costumi de' suoi compatriotti e de' suoi contemporanei. Le scene ch' egli lasciava all' arbitrio de' suoi improvvisatori, erano tuttavia preparate ed abbozzate in guisa da non potersi ingannare nè circa lo spirito o l' intenzione del poeta con cui dovevano essi parlare, nè circa il genere delle loro piacevolezze, nè circa l' effetto che ne avea da risultare. I personaggi serj erano posti in situazioni difficili, che destavano sempre la curiosità, e spessamente ancora l' attenzione a' caratteri. Talvolta le loro parlate erano commoventi; e talvolta essi uscivano in concetti appassionati o teneri, espressi con una poesia che movea dal cuore: ma per lo più non si facea che passar da meraviglia in meraviglia; e il dramma si sostenea soltanto con fermare l' attenzione e destare la curiosità. Si direbbe che le facoltà dell' animo, spinte a un certo grado, si escludano a vicenda, e che la fantasia troppo sviluppata non ammetta più la sensibilità. Di fatto, non vi ha per certo nessuna situazione da lacerar maggiormente il cuore, che quella di Zobéide (nel dramma di questo nome); e pure sarebbe impossibile, avviso io, che un tal dramma cavasse mai una lagrima dagli occhi di chicchessia. La principessa Zobéide, rapita da un negromante, è stata ingannata dalla sua ipocrisia, ed ha preso ad amarlo; ma questo mostro, per nome Sinadab, non conserva

mai più di quaranta giorni la medesima moglie; esso la trasforma in giovenca, e ne rapisce un' altra co' suoi magici artifizj. Quelle che resistettero alle sue brame, sono tormentate in una spaventevole caverna con tutti i supplizj dell' inferno. Zobéide ha tocco il suo quarantesimo giorno, e già Sinadab è risoluto di liberarsene: fortunatamente ella ha preoccupato il cuore del gran sacerdote Abdalac, così valente negromante, come il re Sinadab; e questo sacerdote si sforza di far ricadere sopra di lui tutti gl' infernali incantesimi da esso praticati. Egli rivela a Zobéide il carattere del suo sposo e la sorte che le sovrasta. Le fa vedere nella grotta, infra le donne che resistettero a Sinadab, la di lei germana e la cognata: questa scena si pertien quasi all' Inferno di Dante, trasportato sul teatro. Una donna che trascorre senza posa quell' antro tortuoso, porta in mano la propria testa afferrata per gli capelli; un' altra ha il petto squarciato da spaventosi serpenti che la rodono continuamente; un' altra è cangiata per metà in un sozzo animale; tutte parlano con raccapriccio della crudeltà e dissolutezza di Sinadab. Zobéide, disingannata, svelle alla fine dal suo cuore l' immagine di quel mostro; ma, per togliersi al suo fato, bisogna ch' ella dissimuli d' avere scoperto gli artifizj di esso. Ella ha tosto nuove cagioni d' odiarlo: suo padre e suo fratello son giunti con un esercito per liberarla; Sinadab, per

mezzo d'un incantesimo, li trasforma in guisa, che, non più conoscendosi, l'uno combatte contro dell'altro, e il figlio uccide il padre. Zobéide ha la costanza di nascondere i moti del suo cuore; ella è chiamata da Sinadab alla colazione, in cui pensa di darle a mangiare certe *spumiglie* che hanno virtù di cambiare in mostro chiunque ne gusti; ma ella ve ne sostituisce destramente alcune altre avute da Abdalac; quindi Sinadab medesimo è convertito in un orrido centauro; e Abdalac coglie subito il destro di rompere gl'incantesimi di esso e rendere la libertà a tutti i prigionieri.

Da questo brevissimo sunto già si vede che poche tragedie hanno situazioni più terribili, che quella di Zobéide la quale ritrova la sorella e la cognata fra le vittime d'un marito ch'ella adorava; ovvero quella di Schemsedin, suo fratello, che ha trucidato il proprio genitore: ma tante maraviglie non lasciano tempo d'intenerirsi nè all'autore nè allo spettatore; il primo corre a nuovi imbrogli che gl'importa d'annodare e di sciogliere; egli si tira fuori, per mezzo di alcune parole tronche, d'una situazione piena d'affanno, e fra le tempeste degli avvenimenti non lascia mai scorgere le tempeste del cuore, che ne dovrebbero essere la conseguenza. Il verso non è superiore a qual si sia rimprovero, in quanto alla sua meccanica struttura; ma il suo maggior difetto è di non essere mai sublime: gli accidenti,

mentre che vi perturbano, non portano mai seco una parola che faccia nell' anima una profonda impressione.

Le Maschere comiche contribuivano non meno del maraviglioso a sostenere questi componimenti fantastici, che il Gozzi volle chiamar *Fiabe*. Ma le Maschere del Gozzi non son già quelle dell' antica commedia dell' arte. Le antiche Maschere erano state scelte in guisa da generaleggiare gli stati della vita civile: il mercadante, Pantalone; il procuratore, Balanzoni; lo smargiasso, capitan Spaviento (spagnuolo); l' imbroglione, Brighella; il servo balordo, Arlecchino; e molti altri ancora erano presi d' infra la società, a fine di rappresentarla pressappoco tal quale ella era: la loro famiglia, la patria, la condizione, tutto era accomodato, al pari che il loro carattere, a dipignere il vivere domestico. Ma come tu li trasporti nel paese degl' incantesimi, e' non hanno più nulla d' individuale; la differenza di condizione, di patria e di favella, fra Arlecchino, Brighella e Pantalone, a Teflis od a Samandal, non è più tale da essere avvertita; tutti hanno dismesso il loro antico stato, e più non sono che fortunati avventurieri, molto simili l' uno all' altro. Così puoi distinguerli a mala pena ne' drammi del Gozzi; ed a me spiace soprattutto di non trovarvi il carattere di Pantalone: io vi scorgeva un omaggio onorevole alla lealtà, alla semplicità, alla

sensibilità degli antichi mercadanti veneziani. Una tinta di ridicolo era gettata sulle loro maniere, non meno antiche del loro vestire e della lor barba; ma sottosopra il loro carattere rappariva sempre nobile, generoso e dilicato.

I drammi del Gozzi caddero nella dimenticanza allorchè la Compagnia *Sacchi* si disciolse; poichè non era più in Italia nessun' altra buona Compagnia avvezza ad improvvisare; ma lo stesso Gozzi contribuì grandemente a far perdere agli attori quel genere d' inventiva e di prontezza che nondimeno egli ricercava da loro; perciocchè, levandoli fuori della lor parte e del loro costume, e spogliandoli della loro individualità, gli avea privati di tutto il fondamento del loro improvvisare (*).

Egli non pare che i drammi del Gozzi sieno mai stati rappresentati sopra altri teatri, fuor di quelli

---

(*) Non è gran tempo che si cessò di rappresentare a Venezia commedie improvvisate. Il Giornale de' teatri di quella città ne indica sovente infino all'anno 1801, sui teatri di S. Angelo, di S. Luca e di S. Giovanni Crisostomo. Io veggo fra i titoli di queste commedie dell'arte *la Nascita di Truffaldino, i Personaggi di Truffaldino; i Due Truffaldini, la Favola del Corvo*, ec. Veggo accennate ne' detti Giornali tutte le Maschere della vecchia commedia, Pantalone, Brighella, Tartaglia, Arlecchino, Colombina; ma nel rimanente dell'Italia non si veggono più da un pezzo nè Maschere, nè commedie dell'arte.

di Venezia (*); e per verità non sono realmente immaginati secondo lo spirito italiano: più presto si crederebbe ch' ei fossero lavoro di qualche Tedesco; e i Tedeschi di fatto li ricevettero con estremo entusiasmo, li ristamparono in Germania, ne hanno tradotti alquanti nella lor lingua, e sono i soli che oggidì sostengano la riputazione del Gozzi. D' altra parte i racconti di Fate sono poco sparsi nel resto dell'Italia; a me non sovviene d' avergli uditi recitare nè da' fanciulli, nè dal minuto popolo; ed è verisimile che tali racconti si fossero conservati nella memoria de' Veneziani, i quali si compiacciono nelle panzane d' ogni maniera, e presso di cui il recitare istorie alla plebaglia è un mestiere che si esercita nelle pubbliche vie. In sul più bello ed allorchè la curiosità vivamente eccitata non è ancor paga, il narratore fa il giro della radunanza col suo cappello in mano per raccogliere la retribuzione de' suoi uditori, nè racconta loro la catastrofe, che in prima ei non abbia ricevuta la sua mercede.

Il conte Gozzi è l' ultimo uomo d' ingegno che abbia fatto drammi in ossatura, e studiato di conservare a' suoi compatriotti il merito dell' improvvisare

---

(*) Parecchi se ne videro gli anni addietro rappresentati in Milano sui teatri minori, come il *Mostro turchino*, il *Moro di corpo bianco*, il *Pubblico segreto*, il *Corvo*, ec. Al presente se ne valgono qualche volta i burattini. — *Il Trad.*

nella commedia. I suoi felici successi drammatici durarono dieci o quindici anni; ma quanto egli era applaudito dal popolo, altrettanto era molestato da tutti i letterati, o da tutti quelli che si spacciavano per tali. Nel censurar le sue favole, niuno entrava mai nell' essenza del soggetto; mai non si esaminava fino a che segno il giuoco d' una immaginativa fantastica può soccorrere o nuocere allo sviluppo della sensibilità e dell' effetto teatrale; soltanto si schiamazzava contro l' assurdo di quelle trasformazioni e di que' miracoli, contro l' inverisimiglianza di que' racconti di Fate. Gl' Italiani d' oggidì sono molto gelosi circa il credere al soprannaturale; sempre temono che altri non sospetti ch' essi prestino fede ad un racconto di Fate od all' apparizione d' un morto, con quella facilità che accolgono le migliaja di novelli miracoli che si danno loro ad intendere alla giornata; e pigliano il broncio per qual giuoco si voglia di fantasia, dubitando che altri non li tratti come fanciulli. La loro mente non è per ancora sì tranquilla sopra tutti i terrori soprannaturali, ch' ei vi possano cercare un diletto poetico. L' avversione che mostrano pel maraviglioso nelle composizioni dell' ingegno, prova a bastanza quanto sieno ancor vicini alla superstizione che temono.

Il Gozzi per altro cedette alla violenza di tali censure, e a poco a poco si discostò dal genere a cui s' era appigliato. Nella collezione, in sessanta

volumi, del *Teatro moderno applaudito*, non si diè luogo ad un solo de' suoi drammi fantastici; bensì vi furono inseriti tre di que' componimenti ch' egli scrisse dappoi. Due di questi, *la Principessa filosofa*, e *il Moro di corpo bianco*, sono un cotal misto di commedia e di tragedia, di Maschere che improvvisano in dialetto veneziano, e di personaggi serj che parlano in versi. Il Gozzi non avea fatto che sostituir gli attrattivi del romanzesco a quelli del maraviglioso; e per mezzo di umane cagioni, come la virtù eroica e la perfidia, facea nascere le vicende che doveano sorprendere gli spettatori. Nuovi Critici si buttarono a screditare la mescolanza degli alti sentimenti colla buffoneria, dell' eroismo colla festività, de' versi colla prosa. Ben potevano allegarsi di buone ragioni e pro e contro a questa novità che avvicina il Gozzi allo Shakespeare; ma bisognava dedurle dall' analisi delle facoltà dell' uomo, dall' essenza dell' arti d' immaginazione. Si trovò più facile l' invocar le regole; e la legislazione classica, che in Italia non si sa nè osservare nè distruggere, bastò a far condannare il Gozzi. Questi frattanto aveva incominciato a cercar nuovi modelli nel teatro spagnuolo. Un terzo dramma, ch'egli intitolò *il Metafisico*, benchè sia piuttosto l'uomo dilicato in amicizia ed in amore, sembra tolto veramente da quel teatro. In questa nuova carriera il Gozzi ottenne successi proporzionati alla vivacità

della sua fantasia. I suoi drammi sono ben lungi dall'essere esenti da difetti; ma ci ha sempre dell'interesse, del movimento e del brio; specialmente ci si trova una elevatezza, una nobiltà, una delicatezza di sentimenti, una dignità in fine di maniere, rarissime sul teatro italiano, e che discoprono a primo aspetto la loro origine spagnuola.

Noi dicemmo altrove che fu proposto dal Duca di Parma un premio alle migliori composizioni teatrali. Questo annuo concorso ch'era incominciato dopo il 1770, e che finì nel 1778, produsse alcuni buoni componimenti, e in particolare servì a far conoscere l'ingegno del marchese Albergati Capacelli, di Bologna, il cui dramma *il Prigioniero* fu coronato nel 1774. L'Albergati nel suo teatro, che è assai voluminoso, diè saggio d'un ingegno pieghevole, variato e facile; il suo spirito congiugne la finezza alla bontà. *Il Prigioniero* è un dramma in cinque Atti e in versi, che s'aggira sull'amore d'un gentiluomo per una donna che non è nobile, e sopra l'abuso del poter paterno contro questi duo amanti. L'Albergati fu uno de' primi in Italia a trattar questo soggetto, da poi sì ricantato, e il fece con calore e sensibilità; ma ben tosto egli mostrò d'aver non manco ingegno per la vera commedia, che pel dramma sentimentale. Uomo di mondo, ed usato alla miglior società d'Italia, ei l'avea bene osservata, e sì la ritraeva al naturale. Il suo *Ciarlator*

maldicente è degno del Goldoni per la verità de' caratteri e la vivacità del dialogo; anzi lo avvantaggia in quanto allo spirito onde sono animati tutti i colloqui, e in quanto all' eleganza del parlare: nondimeno questa commedia non interessa gran fatto più che quelle del Goldoni, perocchè l'Albergati, dipingendo al par di esso i costumi italiani nella società, non trovò nel suo tipo nè il bello poetico, nè tampoco nobiltà di carattere. Lo spettatore, messo a parte d'un amore per un oggetto che è poco degno d'inspirarne, non si briga di sapere se gli amanti rimarranno in collera per cagione di quel perfido Maldicente, ovvero se alla fine si uniranno insieme a rischio di non andar poi d'accordo e non aver la pace di casa: il suo solo interesse è di veder punito il malvagio. Ma questo interesse non è vivo, e non basta all'azione drammatica se non è aguzzato da un interesse più tenero per le vittime della malvagità.

Il medesimo autore fece ancora parecchie di quelle piccole composizioni che chiamano *farse*, e meritamente son collocate fra le più lepide del teatro italiano; perchè l'Albergati seppe quivi accozzare colla festività nazionale, e colla buffoneria del vecchio teatro, l'eleganza delle maniere della buona società. La più celebre è forse la sua farsa intitolata *le Convulsioni*, in cui l'Albergati, mettendo in deriso i mali di nervi simulati ch'erano in moda alla fine

dello scorso secolo, fece vergognare di una tal finzione le donne che se ne valeano per governare a lor senno i mariti e gli amanti, e spezzò quel nuovo giogo sotto cui cercavano esse di ridurre gli uomini.

L'Albergati avea studiato con passione l'arte drammatica; egli era uno de' fondatori del teatro patriotico di Bologna, destinato a riformare gl' istrioni mercenarj mediante l' esempio d' una miglior declamazione; e la sua perizia come attore gli apriva nuovi lumi sulla composizione drammatica. Egli si fe' conoscere per un Critico amabile e d' un gusto elegante così nelle sue osservazioni sulle proprie opere, come nella sua corrispondenza col conte Alfieri; e merita d' esser posto fra quelli che, senz'essere dotati di grande ingegno, hanno maggiormente contribuito al perfezionamento del teatro italiano.

Frattanto il gusto francese e quella filosofia superficiale che fu in voga alla fine del secolo XVIII, acquistavano un' influenza sempre maggiore in Italia, dove la loro introduzione fece perdere all' arte drammatica tutta la sua *originalità*. I principj degli Enciclopedisti non si erano sviluppati da per sè stessi in Italia; ma erano stati qui traspiantati senza consiglio, senz' essere intesi, senz' essere applicati, senza convenirsi col resto de' sentimenti e delle cognizioni del popolo; laonde i più di coloro che aspiravano ad esser tenuti per filosofi, aveano sostituito le più vane declamazioni, e le nuove opinioni

più futili alle superstizioni che si credevano d'aver distrutte. I drammi del Beaumarchais, del Diderot, del Mercier, pieni di quella filosofia alla moda, colpirono soprattutto le menti degl' Italiani; e quindi si osserva ne' poeti della fine del secolo passato un assiduo sforzo d'imitarli. Un veneziano, Francesco Antonio Avelloni, soprannominato il *Poetino*, si procacciò una cotal riputazione di spirito e di sal comico, ond' egli va debitore specialmente a ciò che tolse dal Beaumarchais. Al pari di esso, il Poetino si studiò di rivolgere i motteggi dell' infima classe della società contro la più alta, di far parlar filosofia agli staffieri, e di sollazzare gli spettatori, passando a rassegna tutti gli abusi dell' ordine stabilito. Nella *Lanterna magica*, il suo Cianni mi sembra fatto sul modello di Figaro; ma il Poetino è lontano le mille miglia d' aver punto dello spirito o del brio del Beaumarchais. Commediante egli stesso, e ignorante, come sono i suoi simili in Italia, l'Avelloni cade nell' assurdo ogni volta che colloca la scena fuor delle cose ch' egli vide co' proprj occhi. I suoi Inglesi, i suoi Tedeschi, e il costume ch' ei loro attribuisce, ti fanno ristrignere nelle spalle per compassione; i suoi dotti (che ha la smania di metterne in iscena) sono ridicoli pedanti; i suoi filosofi sono parabolani che sol ripetono luoghi comuni. Nè meglio da lui si conosce la società; ei ne la dipigne come non è, come

non potrebbe essere; le nozioni d'onore, di morale, di probità, secondo le quali si conducono i suoi eroi, sono presso che tutte false. Ma, non ostante questa radicata ignoranza, è uopo riconoscere nell'Avelloni un vero ingegno: egli disegna bene i suoi caratteri; spicca nel dialogo, che ha della vivacità, della naturalezza, del brio, e sovente dello spirito; sa mirabilmente sviluppare il naturale collerico, e far nascere e succedere, in un modo piacevolissimo, i trasporti di sdegno negli uomini, i capricci, le sentenze tra il dolce e il frizzante, e le maniere pungenti nelle donne. La sua commedia *Malgenio e buon cuore* è allettevole, e contiene parecchie situazioni veramente comiche; ella è una specie di Burbero o più tosto di Furioso benefico. Il carattere è alquanto sforzato; ma in un paese dove l'educazione è sì cattiva, e dove la società è così poco rispettata, si troverebbono per avventura parecchi uomini paragonabili, nella lor violenza, al cavaliere Ardenti. Quanto poi a' tratti di generosità coi quali ei la compensa, bisogna ricordarsi che i romanzieri e i poeti comici ebbero sempre il privilegio di disporre, con grande magnanimità, della borsa de' loro eroi immaginarj. Ciò che è di notabile nella detta commedia, e che si trova spessamente nelle commedie dell'Avelloni, è la prospettiva teatrale, l'arte di mettere ciascun personaggio sufficientemente e proporzionatamente in vista, sicchè

tù il possa abbastanza conoscere per ciò che ti bisogna di saperne, e ad un tempo ei non offuschi gli altri. Il suo *Omicida per punto d'onore* appartiene interamente a quel genere di commedia detta lagrimosa; il nodo del dramma si concilia l'altrui attenzione, parecchi caratteri sono ben delineati ed hanno un non so che di nuovo, massime quello d'una cameriera gelosa della sua padrona, che ne spia ogni passo e l'attraversa ne' suoi amori, e quello del marchese Amadoro, che dappoi fu sovente riprodotto in su la scena italiana. Egli è questi un dabben uomo, affettuoso, che altro non brama, se non l'allegria, il darsi buon tempo, la pace e la contentezza; ma che tuttavia partecipa vivamente agli affanni degli altri, li serve con gran zelo, non teme di compromettersi per essi, e ritrova per la beneficenza un'attività che parea si fosse da lui riserbata al solo piacere. Un sì fatto carattere non saría per niente naturale in Francia; l'amor del piacere, che per avventura è quivi alterato dalla vanità, inaridisce il cuore, fomenta l'egoismo, e rare volte lascia accanto all'amor di sè stesso un qualche poco di tenerezza per gli altri. Ma in Italia, cotesti giovialoni sono grandi fanciulli, non uomini guasti; e, per fermo, il modello era nazionale, dachè se ne veggono copie sì frequenti. Nella nuova commedia ci ha de' giovialoni *sentimentali*, tutti delineati sullo stesso modello, non altrimenti

che i Pantaloni e i Brighelli dell' antica; tutti parlanti il medesimo linguaggio, tutti rappresentati col medesimo accento e co' medesimi gesti dal così detto *Caratterista*; e per poco rincresce ch' e' non portino tutti il medesimo nome e la medesima maschera.

L'*Omicida per punto d'onore* sarebbe un dramma al certo interessante, se l'autore avesse avuto una cognizione più esatta, ch' egli non dà segno, così del mondo, come delle leggi d'onore e delle leggi militari, in che si fonda questo componimento. Nè gli sarebbe stato difficile a rendere il suo vecchio Lascari veramente colpevole secondo il codice militare, e al tutto innocente al tribunale della coscienza. Egli è un vecchio gentiluomo, il quale, venuto in miseria per lo scialacquare di suo figlio, si fa soldato, e cade sotto la dipendenza d'un sergente che altra volta era stato suo servo: questi si abusa del suo potere sopra il suo antico signore; ora il va provocando con pungenti motteggi, ora lo assale con ingiurie villane, e alla fine te lo batacchia d'una santa ragione. Lascari si difende colla sua bajonetta, e uccide il sergente. Egli è condannato a morte: il Re, informato di tutte le circostanze del delitto, lo trova indegno di grazia; e Lascari medesimo dichiara d'essersi macchiato d'indelebile vergogna, e non desidera che il supplizio per sottrarsi a' suoi rimorsi. Di lieve si comprende come tutte queste cose sono esagerate; la provocazione è

troppo forte, la difesa troppo necessaria, e sopratutto il rimorso è troppo poco giustificato. Quindi vien meno l'interesse per questo appunto che l'autore si assottigliò di mettervene soverchio. In generale, i drammaturgi italiani si sono compiaciuti nel dipignere ciò che non conoscevano, i campi dove e' non entrarono giammai, le Corti che mai non videro, le nazioni straniere che mai non visitarono. Buon per loro, che trovarono spettatori più ignoranti d'essi medesimi, i quali presero sempre i loro quadri per somiglianti, sol perchè differivano da tutto quanto ei conoscevano!

Fra i drammi sentimentali che ebbero alcun favore in Italia, parecchi son tratti da' romanzi francesi, inglesi e tedeschi. Il Sografi, stimabile letterato, scrisse un *Werther*; il Gualzetti, napoletano, fece sulla storia del conte di Comingio tre drammi, concatenati fra loro, e che non arrivano al loro perfetto scioglimento, fuorchè alla fine del terzo. Poche opere si rappresentano così frequentemente, e incontrano applausi così costanti sulla scena italiana, come questi tre del Gualzetti, e specialmente il secondo intitolato *Adelaide maritata*: non è però ch'esso non porti seco tutti i difetti di che abbiamo appuntata questa scuola; difetti che provengono dall'assoluta ignoranza de' costumi stranieri e delle vere leggi dell'onore. Il conte di Comingio che si è introdotto appresso della sua Bella spacciandosi per un

pittore, e che, senz' averla veduta, lavora sotto gli ordini del marito di essa (il marchese di Benavide), si lascia maltrattare da questo marito, minacciar di bastonate o d'essere gittato della finestra, e allora ginocchioni lo scongiura a non gli togliere il pane licenziandolo. La totale mancanza di dignità negli eroi de' drammi italiani distrugge sempre l'interesse di questo genere di componimenti. Il disprezzo si mescola alla pietà; lo spettatore rimprovera sè stesso d'essersi lasciato commovere alle sventure di chi s'è fatto indegno del suo rispetto; nè tarda a compiacersi in pensare che simile carattere non ebbe mai esistenza: allora l'illusione è distrutta, e più non vedi che il poeta, il quale ritrasse così male l'umana natura.

Pamela ha pur somministrato materia d'alcune commedie a' drammaturgi italiani; e il Goldoni ne cavò tre drammi, che si succedono l'uno all'altro. Nella stessa guisa l'abate Chiari avea fatto tre drammi di seguito sopra un romanzo, di cui probabilmente egli era l'autore, e che aveano per titolo: *Fannì nubile; Fannì a Londra; Fannì maritata*. Il cavaliere Giovanni Greppi scrisse pure tre drammi di seguito (*Teresa* e *Claudio; Teresa vedova; Teresa* e *Wilk*), i cui personaggi sono sempre i medesimi e collocati sempre in Inghilterra. Ci ha sul teatro italiano un *Tom-Jones*, una *Clarice*, ed altri moltissimi componimenti, ne' quali tanto i nomi, quanto i costumi

spacciati per inglesi, convengono sì bene alla China come al Giappone. Medesimamente la novella del Machiavelli, intitolata *Belfagor*, porse argomento d'una piacevolissima commedia; ma bisognava collocarne la scena in un paese di réprobi, il solo dove i demonj possano vivere a loro bell' agio, senz' aver briga da' magistrati o da' sacerdoti; ma in quel cambio si avea scelto Ginevra: era dunque a Ginevra che arrivava il Diavolo, munito di potenti raccomandazioni per il Principe di quella città (*un Principe di Ginevra!*); ch' egli si ammogliava, e che l' umore bisbetico e inquieto della sua sposa gli facea desiderare l' inferno.

Ma il principale drammaturgo italiano è Camillo Federici, piemontese, che a un tempo istesso era commediante. Egli era stato educato, per quanto mi si accerta, da' Gesuiti; da poi avea molto viaggiato colla sua Compagnia comica. Pare ch' egli conoscesse tanto o quanto il teatro tedesco, quello almeno del Kotzebue; e trasmise alla sua patria, con assai manco d' ingegno e di cognizioni, certi suoi drammi, i quali, considerato i loro difetti e i loro pregi, hanno grande affinità con quelli del poeta alemanno. Abbiamo di esso gran numero di commedie, tutte appartenenti a quel genere misto che i Francesi chiamano *drammi*, o *drammi sentimentali*. Rare volte egli induce a riso o desta l' attenzione e la curiosità per mezzo del brio dello

spirito, o della sensibilità del cuore; più spesso il fa mediante la novità e la vaghezza delle situazioni. Il suo dialogo è pesante, monotono, poco naturale; le sue facezie sono acri; quando vuol essere sentimentale, è per lo più pedantesco o affettato: ma, in generale, egli annoda il suo intreccio d' una maniera singolare; conduce assai bene il suo piccolo romanzo; sostiene l'interesse destando la curiosità, più ancora che movendo gli affetti; e sa trovar quella sorpresa che ti fa ridere. Uno de' suoi drammi che si rappresenta più sovente, è quello intitolato *I falsi galantuomini*. Il soggetto è un po' trito: è un Sovrano che arriva incognito in una città nuovamente aggregata a' suoi dominj, che in tal guisa impara a conoscere l'ingiustizia e la perfidia de' suoi subalterni, la mala fede e l'egoismo di tutte le condizioni, e che, alla fine del dramma, fa ragione a ciascuno secondo il suo merito. In un paese, diviso in parecchi Ducati sovrani, come era l'Italia, il Federici stimò pur bene di prendere per suo eroe un Duca sovrano; egli scelse il Duca di Borgogna; lo fa risedere in Digione, unicamente inteso alle cure del governo ed a beneficare i suoi sudditi; e questo eroe così pacifico è non meno che quel *Carlo il temerario* che tutti sanno. Onde si vede che il Federici non era praticissimo nell'istoria de' paesi stranieri o de' secoli addietro; pur vorremmo ancora perdonargli, s' egli fosse almanco

più pratico in quella del cuore umano. Ma i suoi *Falsi galantuomini* sono i più sfrontati ribaldi che mai si sieno posti in su la scena. Non sapendo egli, nell' angustia del tempo, rivelare i loro principj per mezzo delle loro azioni, le fa esporre a' medesimi ne' propij discorsi con una balordaggine che renderebbe gli scellerati assai poco pericolosi. Un avvocato racconta al Duca, cui non conosce, come le cause ch' egli sostiene, sono per la maggior parte ingiuste, e come troverà modo di vincerle per via di falsi documenti o di falsi testimonj. Un medico confessa ch' egli cerca di guarir solamente i ricchi, mentre che pensa di fare un' opera di carità a liberare i poveri da' loro patimenti mandandoli, il più presto possibile, all' altro mondo. Un presidente, o primo giudice del paese, si compromette più imprudentemente ancora; ei lascia scorgere una trama abbominevole con cui ha rovinato ed è vicino a far morire un infelice tesoriere, per sedurre la moglie di esso. Si può qui notare, che, oltre al grand' errore d' aver renduto così ciarlieri e imprudenti tutti questi scellerati, il Federici è di più caduto in un altro, quello di disegnare tutti i suoi caratteri al chiar' oscuro. Non ci ha che nero e bianco, delitti esecrabili, o virtù luminose. Di fatto, nel dramma suddetto tu vedi sette scellerati e quattro caratteri perfetti; e fra questi ultimi un contadino le cui virtù sono tanto incredibili, quanto la

malvagità degli altri: una buona fede senza il minimo sospetto, una generosità senza limiti, in somma tutte le virtù portate all' infinito. Anche il Sovrano (e ciò si vede appresso di tutti gli autori comici) è un perfetto modello di giustizia, di grandezza d' animo, di zelo per la virtù e la bontà. Alla fine del dramma, egli dispone d' ogni cosa arbitrariamente; sentenzia ed ordina sopra l' avere, la libertà, la vita di tutti i personaggi a suo beneplacito, e con gran soddisfazione degli spettatori. Gli autori comici sono sempre stati gran partigiani del dispotismo; e n' hanno ben cagione, perchè lo scioglimento d' un dramma si fa molto più rapidamente quando vi s' introduce un uomo il quale può disporre della libertà e della vita di tutti, senza osservar le debite formalità o consultar le leggi; e siccome la giustizia distributiva del teatro s' accorda sempre a' desiderj degli spettatori, essi applaudiscono quanto n' hanno nella gola e nelle mani ad abusi d' autorità che appena si ammetterebbero da' Turchi nella loro amministrazione. A malgrado però di tutti questi difetti, è uopo confessare che la rappresentazione de' *Falsi galantuomini* è sempre accolta con molto piacere. Ci ha qualche cosa di singolarmente felice nel soggetto così trito d' un Re che tien celato il suo grado, e in quel continuo contrasto tra la fiducia de' malvagi e l' abisso già scavato sotto i loro piedi. Noi ci dimentichiamo d' essere spettatori

noi medesimi, per non attendere più che allo spettatore giudice; sentiamo con esso e per esso l'importanza d'ogni parola pronunziata imprudentemente davanti a lui; e l'interesse ch'egli dee prendere ad ogni cosa, è la misura del nostro.

Si rappresenta spesso in Italia, e sempre con felice riuscita, un dramma del Federici che ha qualche relazione co' *Falsi galantuomini*; il suo titolo è *I pregiudizj de' paesi piccoli.* L'autore ne attinse l'idea ne' viaggi dell'Imperator Giuseppe II, introducendo l'uso ch'egli avea di tenersi incognito, e gli equivochi della vanità ond'era testimonio; tuttavia non volle il Federici mettere sulla scena un monarca che regnò a' nostri giorni; egli nomina il suo, in alcune edizioni, Alberto; in altre, Sigismondo. I Francesi hanno una commedia del Picard, intitolata: *La piccola città*; e i Tedeschi ne hanno una del Kotzebue, che porta il titolo medesimo: questa si riscontra maggiormente col dramma del Federici, comparso per la prima volta a Torino nel 1791. Sarebbe cosa dilettevole il leggere seguentemente queste tre produzioni: il confronto delle vanità che i tre autori fanno giuocare sulla scena, farebbe risaltare in un modo assai vivo il carattere delle tre nazioni. Del resto ne' drammi del Federici si riconosce benespesso la produzione d'un suolo straniero. Siccome egli scriveva non per la gloria, ma per procurar cose nuove alla sua Compagnia,

tutto faceva per lui, nè si pigliava un pensiero al mondo d'esser tacciato di plagio; di fatto, egli non si attribuiva l'invenzione, ma soltanto la proprietà de' drammi che aveva imitati o tradotti. Io lessi, sotto il nome di lui, un' *Elvira di Vitry* o il *Cappello parlante*, ch' io non posso credere opera sua, ancorchè ignori di chi sia. Questo dramma è graziosissimo: ci ha nobiltà ne' caratteri, delicatezza ne' sentimenti, ed un riserbo, una convenienza, a cui non saría certo potuto arrivare un Commediante stranissimo dalla buona società, qual era il Federici. Eccone un poco d'argomento. Una donna maritata, comechè fedele al suo sposo, sente una segreta attrattiva per un giovane ufficiale, in grazia del quale ella commette parecchie imprudenze: questo ufficiale è suo fratello, ch'essa non conosceva; e l'affetto onde si lascia dominare, non è che l'amor fraterno unito alle tenere e confuse rimembranze dell'infanzia. Ma i suoi rimorsi, la sua punizione, la gelosia di suo marito, son tutte cose condotte e lumeggiate con una delicatezza d'onore ben rara in su la scena italiana.

Il Federici fu nostro contemporaneo: egli morì pochi anni fa. Suo figlio Carlo seguì la medesima carriera di esso, e le produzioni dell'uno si confondono sovente con quelle dell'altro: egli par nondimeno che il figlio abbia meglio studiato l'istoria ed i costumi stranieri; e in quanto a me io trovo

ne' suoi drammi assai più di nobiltà e di verità. Parecchi drammaturgi italiani de' nostri giorni non si sono contentati alla mescolanza di sensibilità e di tenerezza che aveva introdotto il Federici nel suo teatro; sono essi discesi dalla commedia lagrimosa alla tragedia urbana: ciò che mancava in quanto a dignità a' loro personaggi, e' stimarono di poter compensarlo mettendo maggior perversità ne' caratteri, maggior orrore nelle situazioni; e quindi osarono credersi e vantarsi imitatori degl' Inglesi e degli Spagnuoli, di Shakespeare e di Calderon, quando non aveano fatto altro per accostarsi a que' grandi uomini, che abbandonare il gusto della lor propria nazione. Per quanto sia pure incomoda la nostra legislazione drammatica, egli è ben più facile, con mediocre ingegno, ad uniformarvisi, che non a pareggiare la profondità, la verità, la sublimità d'un Shakespeare, o la brillante poesia d'un Calderon; e non è certo di buon augurio il rinunziar la prima cosa alle leggi della convenienza e del gusto per voler calcare le loro orme. Il Gamerra è uno di questi pretesi imitatori di Shakespeare, che nè mai il lessero, nè possono comprenderne le bellezze: non solamente egli fa parlare i suoi personaggi in prosa, ma in una prosa la più pesante, la più stentata, la manco naturale che udir si possa; egli accumula delitti sopra delitti, ma li va a scegliere nel fango; e dove che

quelli di Macbeth o di Riccardo III, facendone raccapricciar di spavento, non ci lasciano perdere di vista la grandezza gigantesca di quegli atroci eroi, egli unisce il disgusto all' orrore, e non mette sulla scena se non caratteri di chi non ti risolvi se sia maggiore la bassezza o la crudeltà. La sua *Madre colpevole*, che non ha corrispondenza nessuna con quella del Beaumarchais, è uno de' peggiori drammi che si sieno mai veduti sopra niun teatro; e se quel labirinto di delitti eccita la curiosità e sostiene l' attenzione, tanto il lettore, quanto lo spettatore, si arrossiscono d' abbandonarsi all' una cosa ed all' altra.

La passione de' drammi sussiste ancora in Italia appresso del popolo, il quale era avvezzo a non trovare alcun interesse all' Opera in musica, e che solo vi porgeva un' attenzione distratta; egli gode d' essere commosso, e non esamina per quai mezzi. Nondimeno la commedia lagrimosa comincia oggidì ad essere abbandonata da' Critici e dagli autori più rinomati: alcuni de' nostri contemporanei lavorano per la scena italiana con un esito men popolare che i drammaturgi, e tuttavia con maggiore ingegno. Il primo fra essi è Gherardo de' Rossi, gentiluomo romano, il quale diè fuori quattro volumi di commedie, oltre a diverse poesie fuggitive assai leggiadre. Le sue commedie sono la dipintura più fedele che si abbia, de' costumi e del carattere

della sua nazione; egli colse ottimamente le aberrazioni e le ridicolaggini della società in che viveva; scrisse da uom di mondo e da uomo di gusto; di lunga mano superiore per grado alla più parte degli autori comici accennati poc' anzi, ha pure su di essi grandissimo vantaggio in quanto a dottrina, ad uso del mondo, a vivacità di spirito e ad eleganza di favella; se non che, sgraziatamente, la sua satira ha troppo dell' amaro per esser lepida, e i caratteri per esso delineati sono troppo viziosi o bassi per riuscire interessanti. Di che dipende, senza dubbio, il poco felice successo popolare de' suoi componimenti, sebbene vi si ritrovi, più che in nessun altro Comico italiano, una grande ricchezza di spirito, di sale e di verità.

Gherardo de' Rossi, fedele alla vera commedia, cercò l'allegro più presto che il sentimentale: ma l'allegria comica nasce da due fonti molto diverse; quella delle situazioni, e quella del linguaggio. Il de' Rossi, fornito di molto spirito ed ingegno, conseguì pienamente la prima, e gli fallì la seconda. Quando si racconta l'intreccio e la condotta de' suoi componimenti, sembrano essi piacevolissimi: ogni carattere è originale; il loro incontro e la loro opposizione gli sviluppano reciprocamente; gli accidenti sono inaspettati, e nondimeno naturali; e lo scioglimento dà l'ultima mano alla satira. Quando si è finito, si trova che si avrebbe dovuto ridere;

ma l'autore non seppe usare in nessun luogo quei motti felici che danno in un certo modo il segnale dello scroscio delle risa, e che inducono a festa tutta l'udienza. L'allegria di Gherardo de' Rossi è tutta meditata; ella non è abbastanza spontanea per potersi comunicare agli altri.

Di mezzo a sedici commedie, sottosopra eguali in merito, sceglierò *Le lagrime d'una vedova* per far in qualche modo conoscere l'ingegno comico di questo autore. La baronessa Aurelia ha perduto un vecchio marito cui non amava; ma tutta piena della lettura de' romanzi, non vuol lasciarsi fuggire questa bella occasione di far brillare la sua sensibilità: ella non parla che di lutto, dolore, disperazione; si occupa tutta a far innalzare un monumento all'estinto consorte, sperando d'esservi ella medesima rinchiusa quanto prima: i deliquj e le convulsioni si succedono ad ogni istante; e il linguaggio con che esprime i suoi affanni, è scherzosamente composto di squarci di romanzi e di prosa poetica. Suo cognato, appresso del quale ella è venuta a soggiornare in campagna, si lascia interamente ingannare a questi pietosi affetti; ma la cognata li vede con molta più diffidenza; basta la loro sola esagerazione per farle credere che sono affettati. Il primo è un uomo infatuato della sua propria scienza, del suo talento di fisonomista, delle recenti scoperte fatte nella fisica e in tutte le arti,

e che, mentre sprezza tutti quelli ch' egli crede più ignoranti di esso, è fatto per riceverne sempre la baja. Egli si lascia principalmente giuntare da un Orazio, progettista, che è venuto a dimorare appresso di lui, che il vuol dirigere in tutte le cose, che propone cinquanta innovazioni lucrative, tutte più ridicole l' una dell' altra, e che lo spoglia sotto colore d' arricchirlo. Sua moglie, a rincontro, è scaltra e motteggiosa, senza che paja suo fatto; ella vede le stolidezze di suo marito, le malizie del progettista, e l'affettazione di sua cognata; assai bellamente gli schernisce senza voler compromettersi, ed avverte lo spettatore di ciò ch' egli debbe osservare.

Ma la baronessa Aurelia aveva un cavalier servente, ond' era estremamente geloso suo marito mentre che visse: era questi un capitano, il quale, all' epoca stessa della morte del barone, ebbe una disputa di giuoco col suo colonnello, lo ferì, e fu costretto a fuggire. Or egli arriva, per occultarsi, alla villa dov' è la scena, senza che s' immagini di rinvenirvi la sua Bella; egli è accompagnato da un servo, travestito al par di lui da contadino, e domanda all' affittajuolo d' essere impiegato a lavorar la terra infino a tanto che gli si offra l' occasione di uscir del confine, che è vicinissimo. Il suo pericolo diventa ben tosto estremo. Il paese è infestato di disertori; da tutte le parti si dà loro la caccia; ad ogni poco egli corre rischio d' esser preso: ma

frattanto che il servo pensa alla sicurezza di lui, egli non vede che la sua amica, in cui s'avviene replicatamente in un tetro viale di cipressi, ov'ella disegna di far innalzare il monumento di suo marito. Costei, svenendo di dolore, dichiara di nol voler mai più rivedere; che per fedeltà all'ombra dell'adorato sposo ella ha distrutto ogni altro affetto nel suo cuore; e che riguarderebbe come un delitto se più avanti lo ascoltasse. Il capitano seconda perfettamente il suo genio romanzesco; non parla che di morir di dolore e d'amore, e vuole a ogni momento andare egli stesso a darsi in mano di coloro che lo inseguiscono: ma il suo servo e la cameriera d'Aurelia procacciano di metterlo in salvo. Per sottrarlo all'imminente pericolo, essi propongono di farlo partire col passaporto del defunto; e la baronessa acconsente: si vede allora la necessità di dargli pure gli abiti che solea portare il barone; ed ella acconsente anche a questo: poi si trova che sul passaporto è indicato che il barone viaggia colla moglie e co' suoi servi; ed Aurelia, senza rinunziare a' suoi piagnistei ed al suo dolore romanzesco, acconsente da ultimo a dar la mano al capitano, ed a fuggire con esso per salvarlo. Ma d'ivi a poco sono arrestati e ricondotti indietro; ed il Maggiore innanzi a cui compariscono, annunzia al capitano che il suo colonnello non è morto altrimenti; che l'affare è men serio ch'ei non credeva; e che un anno di castello salderà ogni ragione.

Si trova in questa commedia di che farne tre o quattro, poichè ci ha per lo manco altrettanti caratteri fortemente delineati, come son quelli del marchese Anselmo, del padrone di casa, di sua moglie, della baronessa e del progettista. Ma questo gran numero di caratteri pregiudica all' interesse, ed è contrario all' unità ed alla prospettiva teatrale. Nelle commedie di carattere, è cosa essenzialissima che non ci abbia che una sola figura fortemente disegnata, e che tutte l'altre sieno trattate con mezze tinte. Gherardo de' Rossi fa sentir più d'ogni altro questa necessità; egli abusò il suo ingegno per delineare i caratteri, senz' avvedersi che divideva l'interesse; e portando alternativamente l'attenzione sopra ciascuno de' personaggi, non lascia che lo spettatore si occupi con tutto l'animo a niuno.

Un altro gentiluomo romano, ma d'origine francese, il conte Giraud, entrò de' nostri giorni nella carriera della vera commedia. Egli seppe accozzare pel teatro le qualità e i talenti che appartengono alle due nazioni ond' ebbe i natali. Ne' suoi lavori si trova la bonarietà italiana e la finezza francese; i suoi intrecci hanno un movimento ed un brio che sembrano proprj a' popoli del Mezzodì; ma i suoi personaggi, anche nelle situazioni più burlesche, conservano un certo che di dignità, che il gusto francese non permette mai di deporre totalmente. Egli non prese a lavorar pel teatro se non al principio

del secolo presente (XIX) ; e già la sua riputazione si è rapidamente estesa : le sue commedie sono state accolte con gran premura dai capi comici, i quali non rendono giustizia a quelle di Gherardo de' Rossi. Le commedie del Giraud sono quasi le sole, nel genere veramente comico, che si producano oggidì sul teatro, e che interrompano le monotone querimonie de' drammaturgi. Una delle più dilettevoli, per la festività delle situazioni e la vivacità del dialogo, è *l'Ajo nell' imbarazzo*. Il racconto di questa commedia saría forse molto meno piacevole che quello delle *Lagrime d'una vedova ;* e pure lo spettatore ride assai più alla rappresentazione di essa, perchè l' allegria non è tutta nello spirito della cosa, ma nelle parole, nella situazione, nella sorpresa che tira a sè tutto l' uditorio. Laonde, allorchè l' ajo divenuto poc' anzi confidente del suo alunno che si è segretamente ammogliato già da un anno, si trova costretto a nascondere nella sua propria stanza la moglie di esso alunno per sottrarla ad un padre sospettoso e irritato ; ed allorchè poi, non potendo più lasciarnela uscire, egli si risolve d' andare a prenderle il suo bambino, e lo arreca sotto il suo mantello ; il momento che il padre lo sorprende, solleva quel mantello, e trova il mammoletto fra le braccia del vecchio abate, forma uno de' quadri più ridevoli che si sieno mai veduti su la scena. La festività de' concetti e del

modo d'esprimerli è sempre d'accordo con quella delle situazioni; e nondimeno una tale festività non esclude mai nè la sensibilita nè l'interesse. Il Giraud conosce l'arte di commovere; testimonio la sua commedia *Il Priore di Cerreto*, in cui le situazioni più burlesche s'intersecano a' sentimenti più teneri ed a' pericoli più spaventosi. Nessuno di quelli che scrivono oggidì pel teatro, può far nascere più belle speranze, che esso, per la commedia italiana nel secolo XIX (*).

Non è già alla commedia, ma nè pur totalmente alla tragedia, che appartiene un altro nostro contemporaneo, il quale occupa benespesso i teatri d'Italia, ma che mal sostiene alla lettura la riputazione ch'egli ottenne su la scena. Intendo parlare del marchese Giovanni Pindemonte da Verona. Egli pubblicò, nel 1804, quattro volumi di *Componimenti teatrali*, così chiamati da esso per sottrarli al giudizio più severo che altri potría dare di loro se gli avesse intitolati *tragedie*, e per declinare in tal modo l'autorità d'Aristotile. Fra questi componimenti ce n'ha di quelli che acquistarono una celebrità, che fu negata alle migliori tragedie. Il Pindemonti conosce molto bene l'effetto teatrale; scuote fortemente

(*) Quando l'Autore scriveva questo capitolo, ancor non si conoscevano le produzioni dell'avvocato Nota. — *Il Trad.*

la fantasia coll' apparato dello spettacolo; riempie ed anima la scena; e, per molti capi, si può dire che abbia preso a contrabbilanciare l'Alfieri, di cui parleremo al suo luogo. Quanto l'Alfieri, in un certo modo, ha scarnata la tragedia riducendola alla semplicità che si potea maggiore, e non si discostando un solo istante dal suo fine, altrettanto il Pindemonti si è industriato di circondarla di tutta la pompa esteriore, di tutto quello che può parlare ai sensi, di tutto quello che, mediante il numero e la varietà de' personaggi, può rendere più compita l' impressione. Egli esprime i sentimenti teneri con molta anima e verità; e si sforza di mettere in iscena l' amore della libertà civile e religiosa, ond'era ardente difensore, e per la quale avea sofferto sotto l' antico governo; ma delle volte, in questa parte, egli piglia il tuono del declamatore. Anche la sua eloquenza è troppo spesso snervata; egli si diffonde in discorsi troppo lunghi, troppo scarsi d' idee, e troppo lenti a colpire lo scopo prefisso. La moltiplicità degli oggetti ch' egli dee dipignere, avrebbe richiesto colori di più poetici; il suo stile non è gran fatto pittoresco; ancor meno può dirsi armonioso; la trascuratezza è in lui pressochè abituale; e sovente bisogna fermarsi per intendere il senso delle sue parole, non tanto perchè faccia ostacolo una costruzione viziosa, quanto per motivo di soverchia concisione. Ma simili difetti sono largamente compensati

dall' interesse ch' egli sa destare e sostenere, e dalla novità del suo spirito che lo spinse per un cammino, dove nessun Italiano avea messo il piede avanti di lui.

La più celebrata fra le tragedie del Pindemonti è la sua *Ginevra di Scozia*, ch' egli tolse dall'Ariosto. Questo componimento, che ha di molti riscontri col *Tancredi* del Voltaire, porta pur seco, al pari di esso, quell' attrattiva della cavalleria, quella magía del buon tempo antico che ne commove sì profondamente. A dir vero, l' odioso carattere di Polinesso, il quale (entrando di notte nell' appartamento di Ginevra, sotto gli occhi d'Ariodante posto da lui medesimo alla vedetta) contamina a bel diletto la riputazione di quella principessa; e la bassezza di Dalinda, che, vestita degli abiti della sua padrona, riceve in luogo di lei Polinesso, e così dà credito allo strattagemma, inspirano troppo disgusto; come pure la favola intera ha troppo dell' inverisimile; e quelle tantaferate di Rinaldo vi spargono un freddo mortale: ma, con tutto questo, alcune scene, alcune situazioni, sono mirabilmente tragiche; e fra l' altre è bellissima tutta la parte di Ginevra nell'Atto IV, allorchè condannata, abbandonata da tutti, oppressa da tutte le apparenze, ella brilla d' uno splendor d' innocenza che consola suo padre, e dissipa qualunque sospetto. Ariodante, amante di essa, viene, al par di Tancredi, ad assumerne la

difesa, coperto d'una nera armatura che lo nasconde agli occhi di tutti; allora si lascia l'accusata da solo a solo col suo campione, che già l'ha condannata nel suo cuore, e che non tanto viene a difenderla, quanto a morire per lei. Questa situazione è una delle più belle che possegga il teatro; il lettore ne darà giudizio.

GINEVRA.

Poichè imprendesti
Con magnanimo cor la mia difesa,
Ben cred'io, cavalier, che dell'atroce
Che al mio pudor vien fatto, enorme torto
Persuaso sarai. Sappi soltanto
Ch'unqua da alcun campion più giusta causa
Non fu protetta; e che, s'è ver che il cielo
Il divin suo giudizio manifesti
De' prodi eroi nelle battaglie, certo
Tu sarai vincitor.

ARIODANTE.

(Che audacia!)

GINEVRA.

Or vano
Saria su ciò spender parole; e in vece
Permetti, o cavalier, giacchè il costume
Spazio di favellarti a me concede,
Che farti io possa un'umile preghiera.

ARIODANTE.

Favella pur.

GINEVRA.

So che in vigor del bando
Dal re mio padre pubblicato, io sono,

Signor, conquista tua. Poichè avrai tolta
L'immeritata macchia al nome mio,
Tu mi puoi posseder. Ma, poichè sei
Sì generoso, co' più caldi voti
Io ti scongiuro a non voler del tuo
Giusto diritto usar. Tienti gli Stati
E le dovizie che assegnommi in dote
Il genitor, e in libertade amara
Non t'incresca lasciar donna infelice
Che non potrebbe, anche volendo, amarti.

ARIODANTE.

Come!

GINEVRA.

Non ti sdegnar.

ARIODANTE.

(Quanto l'indegna
Ama ancor Polinesso!) Amante, o donna,
Tu dunque sei?

GINEVRA.

Lo sono.

ARIODANTE.

E perchè dunque
L'amante tuo, che sarà forse stato
Dell'error tuo cagione, in tua difesa
Non s'arma?

GINEVRA.

Ah no, signor, un cener freddo,
Un' inutile spoglia in mezzo all' acque
Sommersa, e forse miserabil pasto
De' pesci in questo istante, un'alma bella
Trapassata agli estinti è il solo oggetto
Del mio tenero amor. Non so se mai
Giunto all'orecchio tuo d'Arïodante,

Nobil garzon, prode guerrier, sostegno
Di questo Stato, e mia delizia e cura,
Il nome sia, nome adorato! Ei corse
Volontario a sommergersi nel fiume;
Perchè non so. Per mia cagion si dice;
Ed io non son rea d'un pensier che a lui
Volto non fosse. Oh cavalier pietoso,
Se tu vedessi questo cor! vi stride
Tuttora, e gronderà sangue in eterno
L' immedicabil mia doppia ferita
D'amore e di dolor. La sua memoria
M'è ognor cara ed acerba, e la mia fede
A raggiungerlo andrà fra l'Ombre ancora.
La generosa aita tua m'è grata,
Perchè da rea calunnia il mio pudico
Onor difeso sia; non perchè salva
Sia la mia vita. Io vita abborro, e certo
Qualora a donna disperata manchi
Altra via di morir, di lunga morte
M' ucciderà l'ambascia. Or se alla tua
Dolce pietà, magnanimo guerriero,
Vuoi porre il colmo, e de' miei negri giorni
L'affanno alleggerir, combatti, vinci,
Salvami dall' infamia, e poi m' uccidi.

ARIODANTE.

(Onnipossente Nume! . . . Io so che è rea . . .
Ma quai parole incantatrici! . . . Oh come
Par vero quel dolor! . . . Ma qual cagione
Di tanto simular con uomo ignoto?)

GINEVRA.

(Ei favella tra sè.)

ARIODANTE.

(Nulla comprendo . . .

E il cor mi sento lacerar . . .) Ginevra . . .

GINEVRA.

Ebben, signore, accordi al mio cordoglio
La grazia di lasciar libera questa
Misera destra?

ARIODANTE.

Io tutto accordo.

GINEVRA.

Ah meno
Non m' attendea da un nobil cor; concedi
Che a' tuoi piè . . .

ARIODANTE.

No; sorgi . . . Ginevra . . . dimmi
Sei tu innocente in vero? . . . Al tuo campione
Tutto il tuo cor tu dei svelar.

GINEVRA.

Tu dunque,
Tu mio campion, puoi dubitarne?

ARIODANTE.

(Oh Dio! . . .
Che smania ! . . . che martir ! . . .) Ma nella scorsa
Notte non accogliesti un cavaliero
Tu sul verone?

GINEVRA.

Un fulmine del cielo
M' incenerisca, se le caste piume
Un solo istante abbandonai.

ARIODANTE.

(Chi mai
Non crederebbe? Ah se menzogna è questa,
Qual fia la verità? . . . S' io ben non fossi
Certo del suo fallir . . . Che pena !) E solo
Ariodante amasti?

GINEVRA.

E come vivo
Io sempre l'adorai, l'adoro estinto,
Nè mai sarà ch'altri m'accenda.

ARIODANTE.

Ingrata!

GINEVRA.

Che parli tu?

ARIODANTE.

(Cielo! che dissi! Ah quasi
La mia smania crudel mi discoperse . . .
Ahi lasso me! . . . Resistere non posso . . .
Morir mi sento . . . Essa m'incanta , . . e quasi
Mi faría negar fede agli occhi miei.)

GINEVRA.

Cavaliero, che hai? Perchè cotanto
Fra te stesso favelli? E quali sguardi
Slanci tu fuor della visiera? E donde
Quel cupo e sordo gemito che invano
Nasconder tenti, e quel che sì ti scuote
Forte anelito il petto? Ah parla . . .

ARIODANTE.

Nulla.
Quanto bramasti, io t'accordai; mi lascia.

GINEVRA.

Ch'io lasci il mio prode campion? . . . Oh Dio! . . .

ARIODANTE.

Lasciami; tu non sai quanto funesta
Mi sia la tua presenza.

GINEVRA.

Ahimè! . . . Che dici? . . .
(Qual larva lusinghiera! . . . Ah se dall'ombre
Tornassero gli estinti . . . se leggiera

Aura di speme . . . Il suon della sua voce . . .
Que' sguardi . . . quelle smanie . . .) Ah cavaliero,
Infelice tu sei come son io?

ARIODANTE.

Sì.

GINEVRA.

Deh! ti scopri alfin; deh! il tuo sembiante
Mostrami per pietà.

ARIODANTE.

No, nol vedrai,
Se non se tinto del pallor di morte
Dopo la pugna.

GINEVRA.

E così vincer speri?

ARIODANTE.

Io con valor combatterò; ma vince
Chi difende ragion.

GINEVRA.

Tu la difendi.

ARIODANTE.

Io . . . no . . . non posso . . . Che favelli! . . . Trema.

GINEVRA.

Non trema l'innocenza.

ARIODANTE.

Io sono . . .

GINEVRA.

Io voglio
Saper chi sei; ti scopri.

ARIODANTE.

Io non resisto.
Ginevra, tu lo vuoi ... sappi (*s'ode sonare una tromba*)

GINEVRA.

Qual suono?

ARIODANTE.

Ecco la tromba. Addio, Ginevra. Io vado
A pugnare, a morir. (*parte velocemente*)

GINEVRA.

Ferma, t'arresta . . .
Deh dimmi almeno . . . Ei vola . . .

At. IV, *sc.* 9.

Il Pindemonti si sforzò di rimettere sotto gli occhi de' suoi compatriotti la gloriosa istoria della sua patria, e di rinnovellare il teatro italiano per mezzo de' costumi virili e coraggiosi del medio evo. Nel suo *Mastino della Scala*, egli ha rappresentato i tempi della possanza e della grandezza di Verona nel secolo XIII. Tre tragedie si riferiscono all' istoria di Venezia: ciò sono, *Orso Ipato* che fu Doge verso il secolo X; *Elena e Gerardo*, il cui soggetto è tratto da certi annali domestici di Venezia; ed i *Coloni di Candia*, la congiura de' quali contro la Repubblica veneta, nel secolo XV, è trattata con molto fuoco e molto ingegno. In tutti questi componimenti, il Pindemonti ha saputo approfittar con arte di quella profonda commozione che risvegliano i nomi conosciuti, gli obbietti che ne son cari infin dall' infanzia, allorchè alle nostre rimembranze personali aggiugniamo grandi rimembranze istoriche, e che innalziamo fino al mondo poetico oggetti che già fanno battere il nostro cuore nel mondo reale.

Il Pindemonti scrisse ancora varj drammi sopra

argomenti greci e romani. L'*Agrippina*, i *Baccanali*, il *Salto di Leucade*, il *Cincinnato*, furono tutti per molto tempo rappresentati con felice successo, avanti che fossero stampati; e quasi tutti sono soggetti nuovi, ne' quali egli apparve ingegno creatore. Ma fra tutte queste tragedie, quella che per l' Italia era nuova totalmente, è la sua *Adelina e Roberto*, o l'*Auto-da-Fè*. Egli sembrava cosa maravigliosa il veder ritratto con parole italiane quel sì vivo sentimento di tolleranza religiosa, quell' odio pe' feroci ministri d' un iniquo tribunale, in che si fonda il suo dramma. La scena è nella città di Brilla, ne' Paesi Bassi, durante il governo del Duca d'Alba. I principali personaggi sono Roberto di Tournay, gia da due anni prigioniero dell' Inquisizione; Adelina, sua moglie; e Rodolfo, suo suocero, che viene arrestato qual fautore d' eretici, per aver dato segno d' aver compassione di Roberto. Ci si veggono ancora i membri del terribile tribunale dell' Inquisizione, e il santo vescovo di Brilla, quel protettore del suo gregge, quel generoso avvocato degli oppressi, che, sforzandosi di difenderli, compromette sè medesimo. L' azione ha luogo quasi sempre nelle prigioni del tribunale; le particolarità del processo, gli apparecchi del supplizio sono rappresentati con verità spaventevole: la poesia non v' accresce nulla; che anzi si spoglia della sua delicatezza usata, per esprimere più fedelmente quanto ha di terribile l' Inquisizione. L' ine-

sorabile grand' Inquisitore, ed il melato Padre vicario, sono dipinti non come ipocriti, ma come quelli che sono acciecati dal fanatismo religioso, e spinti da esso a tutta la ferocia possibile. Il dramma tutto intero fa raccapricciare; eccede tutto quanto è permesso all' arte di rappresentare; giugne ad eccitare una pena quasi insopportabile; e ne fa temere una maggiore, poichè si veggono tutti gli apparati della tortura, gl' infelici vi sono già condannati, e si sta per incominciare il loro supplizio, allorchè un accidente lo ritarda e più non lascia che il tempo necessario per disporli all' *Auto-da-fe*. Essi arrivano al luogo della lor morte; i roghi sono già preparati; si pronunziano sopra di essi terribili maledizioni; e già le guardie stanno per gittarli nelle fiamme, quand' ecco la città è sorpresa dalle truppe del Principe d' Orange, ed i proscritti, coperti del loro *san benito*, ricevono dal vincitore la vita e la libertà.

CAPITOLO XII.

Alfieri.

La commedia avea fatto reali progressi in Italia, durante il secolo XVIII; tantochè il Voltaire disse che l' apparizione del Goldoni sul teatro si potea chiamare, come il poema del Trissino, l' *Italia liberata da' Goti*. Gli altri autori, de' quali parlammo

nello scorso capitolo, occupavano la scena insieme con esso; e così fra i direttori di teatro, come fra i commedianti, sorgevano soventemente alcuni uomini di spirito che davano al teatro varj drammi in cui si ritrovava l'antica festività italiana. Anche a' dì nostri, fu inventata dal commediante Luigi del Bono una nuova Maschera comica, cioè lo *Stentarello*, l'Arlecchino de' Fiorentini; il suo abito, raccenciato di pezze d'invoglia, porta ancora la marca delle balle e di que' tappeti che si metton fuor delle botteghe, ond'egli si è servito per vestirsi; il suo parlare è tra 'l goffo e il prosontuoso, come si suole dal basso popolo di Firenze; egli vuol fare il bel parlatore, e non sa venire a capo degl'intralciati periodi in cui s'impaccia; è avvezzo al risparmio ed alla millanteria; e finalmente la sua giovialità e la sua balordaggine non si rassomigliano punto a quelle delle Maschere veneziane, e pur sono al modo stesso improvvisate da chi sostiene un tal personaggio.

Ma il teatro tragico non avea fatto alcun progresso; gl'Italiani, dalla *Merope* in fuori, non aveano quasi nessuna tragedia che si fosse conservata su le scene (*). Le nuove produzioni cadevano

(*) Il premio proposto a Parma, nel 1772, pe' migliori componimenti teatrali, era stato aggiudicato a cinque tragedie e a tre commedie. Queste opere sono le più an-

nell'oblio l'anno stesso della loro nascita; e gli autori, quando voleano dare al Pubblico uno spettacolo serio, erano costretti a rappresentare, senza musica,

---

tiche fra quelle rimaste in istima sul teatro, se pure così può dirsi rispetto all'Italia, dove la riputazione di niun teatro non aggiunge nulla a quella degli autori, e dove ciascun direttore ha il suo repertorio particolare. Che anzi assai di rado si veggono quelle cinque tragedie su la scena, dove si è dimenticato il loro effimero grido. La prima è la *Zelinda* del conte Orazio Calini, dramma d'amore tutto romanzesco, la cui scena è in Persia fra i successori d'Artaserse. Vien quindi il *Valsei*, o l'*Eroe scozzese*, di Don Antonio Perabò: sotto a questo nome è ben difficile il riconoscere Wallace, il grande antagonista d'Edoardo I, e il liberatore della sua patria alla fine del secolo XIII. Poscia il *Corrado*, l'eroe del Monferrato, che arrestò Saladino davanti alle mura di Tiro, e che disputò il trono di Gerusalemme a Guì di Lusignano. Finalmente la *Rossane* (che ignoro qual sia la quinta), figlia di Bajazet, e schiava di Tamerlano, entrambe del conte Ottavio Magnocavallo. Ma in cotesti lavori io per me veggo più presto lampanti imitazioni del teatro effeminato del Metastasio, che sforzi per innalzarsi alla vera tragedia. Nella Corte dispotica d'Artaserse, fra i prodi selvaggi Scozzesi, i fantastici Crociati, e i feroci Tartari, i poeti italiani non ci fanno mai sentir altro, che lo sdilinquito linguaggio del melodramma: de' begli occhi da cui dipende il destino degli eroi e degl' imperj, e la lotta fra un amore al tutto romanzesco e doveri od un' ambizione da teatro; ecco l'abituale materia di cotesti Tragédi.

i melodrammi del Metastasio: i quali, per dirla in passando, atteso la loro divisione in tre Atti e la loro lunghezza, non si confacevano più a' moderni maestri di cappella, nè più si vedeano su la scena lirica. Ma il Metastasio era pur sempre il poeta prediletto della nazione: tutti gli spettatori sapevano a memoria i suoi componimenti, e nondimeno gli accoglievano sempre col medesimo entusiasmo. Non fu per noi difficile il far toccar con mano, in uno de' capitoli addietro, il difetto degl' intrecci, la rassomiglianza de' caratteri, o la poca naturalezza delle situazioni de' suoi drammi; laddove non avevamo alcun mezzo per esprimere, fuorchè citando le sue proprie parole, quella grazia inimitabile, quella soave e languida mollezza che ne rapisce in una dolce ebbrietà, quell' armonia di favella, quella ricchezza d' immagini che trasporta la nostra fantasia in mezzo delle creazioni più ridenti o più sontuose. Nessun uomo, in nessuna lingua, è stato, per avventura, più compiutamente del Metastasio, il poeta del cuore e il poeta delle donne. I Critici lo biasimeranno di non aver rappresentato il mondo nè tal quale esso è, nè tal quale dovrebb' essere; ma le donne rispondono che bene ci seppe rappresentarlo tal quale è da esse desiderato. Gli uomini di Stato e i moralisti accusano il Metastasio d' avere un' influenza contraria non meno all' energia, che alla rigida morale;

ma le donne, a rincontro, veggono con piacere ch'egli fa nascere l'eroismo dall'amore, che dà una direzione pura e sublime alle più tenere inclinazioni, e che si studia di confondere il culto del sentimento al culto del dovere. Ma non tutto quello che può esser vero per esse, in cui tutte le virtù, siccome tutte le attrattive, debbono fondarsi nella sensibilità, si potrebbe applicare agli uomini, a' quali la natura ha imposto regole più austere.

L'Italia ebbe, a' dì nostri, un uomo il quale, più che ogni altro, era fatto, così per le sue virtù come pe' suoi difetti, per conoscere ciò che mancava al Metastasio, per risentirsi di ciò che era in esso di effeminato, per volgere in deriso i suoi colpi di scena, i suoi pugnali sospesi, i suoi confidenti amorosi, tutta in somma quella natura di convenzione che, mercè di lui, si era impadronita della scena. Il conte Vittorio Alfieri, nella sua Vita, fece aperto il suo carattere fiero, elevato, impaziente d'ogni impaccio, violento, nimico del riposo e di tutto quanto aveva effeminato i suoi compatriotti. Egli detestava la mollezza come un delitto politico, e accagionava il Metastasio dell'aver corrotto gl'Italiani, assai più che dell'aver mal conosciute le regole della tragedia. Allorchè i suoi gusti giovenili cominciarono a calmarsi, e ch'egli cessò di camminar l'Europa da corriere, piuttosto che da viaggiatore, l'indignazione fece i suoi primi versi. Egli

aveva un'alta idea de' doveri e della dignità dell'uomo, un amore ardente della libertà e di tutte le nobili e grandi cose ch'ella partorì; ma insieme un'ignoranza non mediocre che non gli permetteva di giudicar dirittamente le costituzioni di nessun popolo, e che gli facea confondere la dissoluzione di qual si sia vincolo colla libertà per lui sospirata; e finalmente un odio inveterato della tirannide e di tutti i governi corruttori che avevano intorno ad esso degradata la specie umana; un odio divenuto personale, poichè egli partecipava e sentiva più vivamente che persona al mondo, l'umiliazione che già da più secoli deprime le fronti italiane.

Il Metastasio era stato il poeta dell'amore; l'Alfieri fu quello della libertà. Tutte le sue opere hanno un fine politico; tutte derivano la loro eloquenza, il calore, la rapidità, dal sentimento che signoreggiava lo scrittore, e che sempre facealo scrivere con tutta la sua anima. L'Alfieri non avea la mobilità dell'ingegno tragico; non riceveva commozioni vive dalla sua fantasia, ma solamente dal suo cuore. Egli non si metteva nel grado di ciascuno de' suoi personaggi a fine d'esservi scosso da impressioni variate; sempre si rimanea nel suo; ond'egli manca, più d'ogni altro, di varietà, e cade sovente nel monotono. Ma prima che esaminiamo se dar si dee alle sue produzioni il titolo di belle tragedie, conviene (come disse una celebre

donna), nella condizione in ch' egli era., ammirarle come belle azioni.

La creazione del teatro dell'Alfieri è un fenomeno che empie di maraviglia. Infino a lui gl'Italiani erano inferiori, in quanto all'arte drammatica, a tutte le nazioni dell' Europa. L'Alfieri si mise a fianco de' grandi Tragici francesi, e di sopra a tutti gli altri; egli ha congiunta la bellezza dell' arte, l' unità, la purezza del disegno, la verisimiglianza, proprie del teatro francese, all' importanza degli avvenimenti del teatro greco, alla profondità di pensieri e di affetti del teatro inglese; ha ritolto la tragedia dalle sale di Corte, ove le costumanze del regno di Luigi XIV l' aveano troppo rinchiusa; l' ha recata ne' Consigli, nel Foro, nello Stato; ha dato alla più elevata delle produzioni poetiche il più nobile, il più importante de' pubblici interessi; ha distrutto quelle forme convenzionali che sostituivano una ridicola affettazione alla grandezza della natura; ha sbandita quella galanteria ereditata dagli antichi romanzi francesi, che ne mostravano gli eroi della Grecia e di Roma sotto una bizzarra mascherata; quella melliflua dolcezza, quella languidezza pastorale, che, dopo il Guarini, non lasciava vedere i grandi uomini sulla scena italiana, se non se con affetti e costumi effeminati; quella jattanza cavalleresca, quelle rodomonterie, che, facendo dipendere, sul teatro spagnuolo, la vita intera da una

puntigliosa gelosia d' onore, trasformava i più grandi caratteri in bravacci, ognor presti ad uccidersi fra loro. La galanteria de' romanzi, la mollezza delle pastorali, l'irritabilità cavalleresca, parvero ad esso altrettante maschere date alla natura, sotto le quali i veri sentimenti e le vere passioni erano tolte agli altrui sguardi. Egli spezzò tutte queste maschere per collocar sulla scena l' uomo colla sua vera grandezza e co' suoi veraci interessi. Se in questa novella maniera di concepir la tragedia, egli s'è talvolta scostato dal buon sentiero, s' egli talvolta s' è lasciato ire all' esagerazione, a non so qual rabbia che era propria al suo carattere, egli ha nondimeno fatto assai per meritare la nostr' ammirazione; ed i poeti venuti dopo lui, che trassero profitto da tutto quello che era di grande nella sua maniera senza cader ne' difetti proprj al suo spirito, ben ci fanno vedere quai progressi egli solo abbia fatto fare alla scena italiana, e quali obbligazioni gli tenga l' arte drammatica.

Noi procureremo qui appresso di far conoscere, alcune delle sue tragedie per mezzo d' un' analisi circostanziata. Allora piglieremo a sviluppare le bellezze che gli son proprie; ma da prima, rendendo conto della poetica ond' egli fu l' autore, attenderemo piuttosto a combattere l' esagerazione de' suoi principj, ed a mostrare i confini dove hanno a fermarsi coloro che potessero lasciarsi sedurre all' imitazione d' un così grande modello.

L'Alfieri, a malgrado del suo carattere strano, della forma al tutto nuova ch' egli diede alle sue tragedie, è un autore di creazione totalmente italiana. Egli si gettò delle volte nell' estremo opposto a' suoi precessori, appunto perchè solo aveva i suoi precessori sotto gli occhi. Quand' egli cominciò a scrivere, non sapeva il greco, conosceva a mala pena gli Antichi, e a mala pena il teatro francese; ma costantemente avea vedute ne' teatri d'Italia, e in quelli che avea frequentati ne' suoi viaggi, opere mediocri o cattive, e tutte nel genere classico; egli nè pur subodorava la possibilità d' alcun altro genere; e quello spirito sì indipendente, credendosi nato sotto la legislazione d'Aristotile, non pensò mai d' emanciparsene.

Il Trissino aprendo la scena italiana colla sua *Sofonisba*, era stato il primo imitatore de' Greci, tuttochè non fosse da tanto di sentire o d'esprimere la loro anima o la loro vera grandezza; tutti i poeti del secolo XVI, componendo alla presenza degli Antichi e non del Pubblico, avanti pure di conoscere la Poetica d'Aristotile o di comentarla, aveano cercato le loro regole nelle antiche tragedie, e non aveano conosciuto altra perfezione che quella della conformità con esse. Lo spirito pedantesco di quel secolo aveva attribuito un' autorità irrepugnabile a tutta quella legislazione; non si era mai tentato, per mezzo dell'analisi, di chiarire il fondamento

della regola delle tre unità; ciascuno l'ammetteva come articolo di fede. I Francesi medesimi, che ne sono stati fedelissimi osservatori, non l'hanno mai considerata con tanta sommissione, quanto gl'Italiani.

L'Alfieri è stato il più rigoroso di tutti gli osservatori dell'unità drammatica. Nè io parlo solamente dell'unità di tempo e di luogo, alla quale egli si è scrupolosamente attenuto, e che, osservata pure sul teatro francese, è del tutto esclusa dai teatri spagnuolo, tedesco, inglese; ma è l'unità d'azione, l'unità d'interesse, che costituisce l'essenza della sua maniera, e che gli è assolutamente propria, sebbene in tutti i teatri conosciuti, così romantici come classici, si professi rispetto per questa unità, qual regola essenziale dell'arte.

L'Alfieri si propose per iscopo di non occupare il teatro che d'una sola azione, d'una passion sola; di farla conoscere infin dal primo verso, e di mantenerla in vista infino all'ultimo; di non permettere un istante di distrazione, e d'allontanare, come ozioso e nocivo all'interesse, qualunque personaggio, qualunque avvenimento, qualunque discorso che non sia essenzialmente annodato all'azione, e che non contribuisca a farla procedere avanti. Dimanierachè, scacciando dalla scena tutti i Confidenti e tutti i personaggi subalterni, egli ha ridotto quasi tutte le sue tragedie a quattro personaggi egualmente essenziali; e parimente, levandone via tutti

i discorsi estranei all' azione, ha fatto sì che le sue tragedie sieno più brevi di quelle d'ogni altro poeta: esse mai non oltrepassano un mille e quattrocento versi.

Ma pare a me che l'Alfieri si sia ingannato in questa nozione primitiva sull'unità poetica: tutta la magía dell' unità si trova nella correlazione comune di sensazioni multiplici; l' armonia consiste nel ridurre ad un centro suoni divergenti; ella fa sentire che una creazione vasta e piena di varietà è animata d' un solo pensiero: dove non è l' opposizione del composto al semplice, ivi pure non è nè difficoltà superata, nè attrattiva per lo spirito. L' accordo di stromenti, per voce e per tuono diversi, forma un concerto; ma nel suono d' una campana non è armonia, per quanto sia bello quel suono in sè stesso. Ora l'Alfieri, nelle sue tragedie, non suona che una medesima campana; egli non esercita l' arte del poeta, la quale consiste nel far collimare gli accidenti, i personaggi, le passioni divergenti a una medesima azione, allorchè tutti questi personaggi sono sbanditi, e l' azione rimane tutta sola. La simultanea rappresentazione di azioni diverse non avrebbe armonia, perchè vi mancherebbe l' unità; e parimente non ha armonia la rappresentazione d' un' azione semplice e spogliata di qualunque accessorio, perchè le manca la varietà.

Il fine del teatro è di rendere lo spettatore presente ad un' azione, la quale, volendo commover l' anima, ne signoreggi tutte le facoltà. Ma non le riuscirà mai di signoreggiare interamente la fantasia, s' ella non fa conoscere chiaramente e precisamente il luogo della scena, che è a dire il popolo appresso del quale essa azione si finge succedere, i suoi costumi, le sue circostanze, i suoi presenti interessi; e s' ella non fa medesimamente conoscere i personaggi nell' intimo del loro carattere, e ciò non pure nelle relazioni di questo carattere coll' azione rappresentata, ma nella sua totalità. Dove l' autor tragico non faccia tutto questo, val meglio ch' ei non chiami lo spettatore al teatro; la sua favola farà maggiore effetto alla lettura, che alla rappresentazione; poichè la vista dello spettacolo non accrescerà punto l' illusione, ogni volta ch' ella non offra agli occhi se non quello che già dicono le parole di per sè. Ma il vero Tragico produce sulla scena i Greci od i Germani, od altri, così al vivo, che durante la rappresentazione tu respiri in mezzo ad essi, e tutto ciò che vedi, si riscontra da ogni parte con tutte le tue rimembranze: e così mostra che gli è riuscito di mettere in armonia, di ridurre all' unità non che tutte le parti del suo lavoro, ma tutti i pensieri che preesistevano nella mente dello spettatore, e di cui il medesimo popolo o il medesimo avvenimento erano l' oggetto.

Noi vedemmo che il Metastasio non ci rappresentava mai fuorchè una natura di convenzione, una società ch' era sempre la stessa, ed i cui costumi e caratteri erano invariabili, qualunque si fossero gli abiti e i nomi ch' egli desse a' suoi personaggi. L'Alfieri ha totalmente sbandita cotesta natura di convenzione, ammanierata, effeminata, e che gli riduceva all' animo ciò che più destavagli orrore, la corruzione del suo paese; ma non vi sostituì cosa alcuna. Si può dire de' drammi del Metastasio, la scena è in teatro; delle tragedie dell'Alfieri, ella non è in alcun luogo. L'Alfieri corre a traverso de' suoi cinque Atti, senza mai dipignere niente; e in quelle sue tragedie, che mirano principalmente all' amor della patria, egli tolse all' uomo l' impronta del suo suolo natío. Può notarsi che ciascuna nazione, fors' anche ciascun poeta tragico ha una maniera differente per mettere sotto gli occhi de' suoi concittadini de' fatti succeduti lontano dal loro tempo o dalla loro dimora; e, vaglia il vero, non è facile impresa il far investire uno spettatore, sovente ignorantissimo, di costumi e d' una natura, a cui si trova egli del tutto nuovo. I Francesi, per la più corta, presero il partito d' attirare i loro eroi tragici a Parigi: se dipingono de' Greci, e' trattano alla greca tutto ciò che di essi è generalmente conosciuto; ma, in quanto al resto, presuppongono che si facesse in Grecia al modo che si fa a Parigi,

e la Corte d'Agamennone non differisce più che tanto a' loro occhi da quella di Luigi XIV. I Tedeschi si sono proposti un ben altro grado di verità: tanto peggio per voi, se siete ignoranti; poichè avrete tanto maggior piacere, quanto meglio conoscerete da voi stessi le cose ch' eglino vi rappresentano. Nulla trascurano essi perchè il quadro sia finito e fedele; sagrificheranno più presto la rapidità dell' azione, che lasciar la vostra mente incerta sopra alcuna delle circostanze; confidano in vaste cognizioni per parte vostra; e siccome non le tengono ancor per sufficienti, non lasciano di consacrar tuttavia molto tempo ad instruirvi: che se la loro filosofia disputatrice non concorresse a rallentare ancor più il lor moto, piglierebbono l' immaginativa per la verità in un modo più potente che tutti gli altri. Shakespeare conosceva bene gli uomini, e male i fatti; sicchè creava sempre il luogo della scena; ma lo creava, mercè della forza del suo ingegno, in una relazione esatta colla natura umana, benchè falsa verso i popoli de' quali egli usurpava i nomi: e la fecondità della sua fantasia gli permetteva di variar continuamente le sue invenzioni, e condurne per viaggi senza fine in que' paesi immaginarj. Lopez de Vega, Calderon, e i loro compatriotti, collocano sempre la scena ne' costumi idealizzati degli antichi Spagnuoli, nella Cavalleria: essi dipingono non il loro paese, ma quello della loro

immaginativa, quello che meglio conoscono d'ogni altro. Finalmente il Metastasio, come vedemmo, si creò una scena pastorale comune a tutte le nazioni; e l'Alfieri soppresse tutte le circostanze di tempo e di luogo.

Se l'effetto del sistema seguitato dall'Alfieri fu quello di scarnare le sue tragedie e spogliarle di ciò che dee maggiormente rapire a sè la fantasia, non può negarsi che i suoi motivi per isbandire i Confidenti non fossero più che plausibili. Cotesti personaggi sono sempre sostenuti, sulla scena, da pessimi attori. Il Pubblico non gli ascolta, fuorchè per ridere del loro modo di recitare; e, stante una tale disposizione, il loro intervento raffredda sempre gli affetti. D'altra parte, è cosa impossibile il sostener bene simili personaggi, se così può dirsi, senza colore: che i poeti non si travagliano punto d'attribuir loro un carattere qual si sia; nè la situazione in che si trovano nel dramma, permette loro passione alcuna. La loro intera esistenza, chi considerasse, moverebbe a riso: si fanno essi raccontare ciò che videro, ciò che debbono aver sentito mille volte; sono sempre del parere di quelli che parlano con loro, e li seguono come un'ombra fedele, salvochè non sieno da essi spediti con un *va*, *corri*, a fare un'imbasciata, o che non ritornino a fare un racconto che di più contrasta colla loro abituale nullezza. L'Alfieri avrebbe renduto il massimo servigio

al teatro, se, coll' escludere dalla scena i Confidenti, avesse conosciuto che bisognava in luogo di essi introdurvi de' personaggi secondarj, i quali pigliassero sì bene un interesse men vivo all' azione, ma pur sempre un interesse diretto, e che fossero individui da per sè, non già l' ombra d' un altro; uomini tali, quali ne vediamo nella commedia, dove l' azione non è ristretta tutta intiera fra i due amanti, e il padre o la madre che si oppongono al loro matrimonio; dove i servi son qualche cosa di per sè; dove gli amici della famiglia, gli stranieri, gl' importuni medesimi hanno ciascuno una fisonomia, ed operano in loro proprio nome: uomini tali in somma, come ne li dà natura in ogni avvenimento, i quali contribuiscano all' azione o la ritardino pe' loro disegni individuali, e che, trovandosi in una situazione meno appassionata, debbono avere un carattere più scolpito; poichè la passione scancella tutte le differenze, e l' individuo non mostra la propria indole fuorchè nella calma. La vita reale non ci presenta nè eroi che facciano tutto da per sè, nè eroi che abbiano sempre de' confidenti intorno alle costole. L' esclusione de' personaggi intermedj è così lontana dalla verità; come è disfavorevole all' arte. Solo i Tedeschi e gl' Inglesi hanno saputo riempiere la scena di personaggi che hanno una vita ed una esistenza individuale, senza per altro eclissar gli eroi del dramma. La perfezione dell' arte

richiederebbe d'ammettere questi medesimi personaggi e d'annodarli tutti all' unità d'azione.

Nè sono già questi i soli cambiamenti introdotti dall'Alfieri nella condotta delle sue tragedie in opposizione a quanto praticarono i suoi predecessori. Egli ha pur dato bando a tutti gli accidenti volgari, a tutti que' luoghi comuni d'azione onde il Metastasio aveva empiuta la scena. Egli stesso, nel suo *parere su le sue tragedie*, dice: « Nelle presenti « tragedie non si vedono mai personaggi messi in « ascolto per penetrare gli altrui segreti, dallo sco- « primento dei quali dipenda poi in gran parte « l'azione. Non vi si vedono personaggi sconosciuti « a sè stessi o ad altrui, se non quelli che così « doveano essere per ragioni invincibili, come per « esempio, in *Merope*, Egisto a sè stesso. Non vi « si introducono nè ombre visibili e parlanti, nè « lampi, nè tuoni, nè ajuti del cielo; non vi si « vedono uccisioni inutili, o minacce d'uccisioni « non naturali nè necessarie; non vi si vedono in « somma nè accattate inverisimili agnizioni, nè vi- « glietti, nè croci, nè roghi, nè capelli recisi, nè « spade riconosciute, ec. ec. Non annovererò in « somma tutti i *mezzucci* non adoprati in queste « tragedie. » Al che aggiugne d'aversi fatto una legge di dar sempre introduzione alla favola col dialogo d'azione, appassionato in quel grado soltanto che può ammettere un principio, ma che non

si può mai scompagnare da personaggi che hanno veramente in core alte ed incalzanti passioni. Un altro mezzo particolare all' autore si è che ne' suoi quinti Atti, per tutto dove si potea senza punto offendere il verisimile o la teatrale decenza, egli presentò agli occhi dello spettatore la catastrofe, e terminò l' azione, in quella guisa ch' ei l' avea cominciata, in sul palco. A questo proposito l'Alfieri rende a sè stesso testimonianza d' aver molto diversificato i suoi personaggi, d' aver dato a ciascun tiranno, a ciascun cospiratore, a ciascuna regina, a ciascun amante, caratteri differenti e da non si poter confondere tra loro. Io per me dubito assai tuttavia non sieno i suoi lettori per riconoscere così bene in lui questo merito, come il riconosce egli proprio. Al contrario, nelle tragedie dell'Alfieri regna una grande monotonia: chè non solamente i caratteri d' una stessa classe riscontransi gli uni cogli altri, ma si rassomigliano pur quelli che appartengono a classi diverse, e tutti fanno ritratto del carattere dell' autore. Egli medesimo era un uomo troppo appassionato, troppo duro, troppo tenace, per poter facilmente assumere gli affetti e i pensieri altrui. Dal bel principio de' suoi drammi sino alla fine, sempre si vede il nemico de' tiranni, il nemico degli abusi, il nemico, dirò pure, di tutte le forme stabilite; e siccome il suo stile è sempre teso e d' un laconismo alquanto affettato, così l' espressione

de' suoi concetti si rassomiglia sovente, al pari che fra loro si rassomigliano i concetti medesimi.

L'Alfieri, rinunziando a' Confidenti, fu spesso costretto ad esporre gli avvenimenti, e più spesso ancora le passioni e i disegni de' suoi personaggi, ne' soliloquj. Egli per altro li fece sempre brevissimi, vivacissimi, e così naturali come può essere un soliloquio, e più senza dubbio che non sarà mai la narrazione d'un segreto diretto ad un confidente. La rappresentazione teatrale ricerca assolutamente che lo spettatore sia introdotto fin nel cuore de' personaggi principali: bisogna dunque accomodarsi, anche fuor dell'illusione, ad una finzione inverisimile, ma necessaria. Ora il soliloquio scopre un lato del cuore, non altrimenti che la tenda, al suo innalzarsi, scopre un lato degli appartamenti, il quale tuttavia, volendo seguir la realtà, dovrebbe rimaner chiuso. I soliloquj, per questo rispetto, offendono assai meno che gli *a parte*, ne' quali l'intima riflessione è svelata allo spettatore, bene spesso in opposizione colla parola, senza che niuna passione possa scusare questa voce involontaria; e tanto più che chi parla in tal modo sotto voce, se si avesse ad attendere il vero, esporrebbe sovente la propria vita per istruire l'uditorio. Il Metastasio, il quale confidava in un Pubblico poco attento, o poco atto a indovinare ciò che succedeva nell'anima, non lasciava mai passare una menzogna d'alcuno de' suoi

personaggi, senza fargli smentir sommessamente ciò ch' egli avea detto ad alta voce. Tutti gli effimeri Tragédi d' Italia aveano fatto il medesimo; e con ridicola ingenuità faceano dire agl' interlocutori pressappoco queste parole: « Sono un vile adulatore, « un traditore, un bugiardo; signori, non mi cre« dete. » Ma l'Alfieri, moltiplicando forse troppo i soliloquj, ha rigorosamente schivato gli *a parte*: a me non sovviene d' averne veduto un solo esempio nelle sue tragedie.

« Il difetto principale (dic' egli stesso di nuovo) « ch' io rilevo nell' andamento di tutte le presenti « tragedie, si è l' uniformità. Chi ha osservato l'os« satura di una, le ha quasichè tutte osservate. Il « primo Atto, brevissimo; il protagonista, per lo « più, non messo in palco se non al secondo; nes« suno incidente mai; molto dialogo; pochi quart'At« ti; dei vôti qua e là quanto all' azione, i quali « l' autore crede di aver riempiti o nascosti con « una certa passione di dialogo; i quinti Atti stra« brevi, rapidissimi, e per lo più tutti azione e « spettacolo; i morenti, brevissimi favellatori: ecco, « in uno scorcio, l' andamento similissimo di tutte « queste tragedie. » Allorchè un autore nota da sè un difetto che si trova in tutte le sue opere, è probabile che un tal difetto fosse volontario. Di fatti l' uniformità che l'Alfieri va qui rimproverando a sè stesso, non era altro che la perfetta conformità di

tutte le sue tragedie col prototipo ch' egli si avea prescritto, e che avea sempre sotto gli occhi. « Quan-
« to alle regole delle tre unità (egli aggiugne) mi
« pare che nè per ombra pure non vi sia stata
« violata mai quella principalissima e sola vera uni-
« tà, che posta è nel cuore dell' uomo, l' unità
» dell' azione. L' unità di luogo è violata in queste
« tragedie tre volte; nel quint'Atto del *Filippo*, nel
« quarto e quinto dell'*Agide*, e nel quinto del *Bruto*
« *secondo*. Quella di tempo non v' è stata infranta
« se non se leggermente, di rado, e in tal modo
« da non potersene accorgere quasi nessuno, non
« vi si trovando mai offesa la necessaria verisimi-
« glianza. »

Ma il più grande cambiamento che si sia sforzato l'Alfieri di far nell' arte drammatica in Italia, è quella dello stile. Tutti i suoi precessori erano stati, secondo il genio della lor favella, armoniosi, armoniosi fin troppo alcune volte, e in guisa da far sentir continuamente la cantilena italiana. Essi rialzavano i loro discorsi con isplendide immagini, con ornamenti pressochè lirici; erano prolissi e bene spesso ciarlieri; spargevano i loro dialoghi di luoghi comuni di morale, di riflessioni filosofiche, di comparazioni. L'Alfieri, per evitar simili difetti, si gettò all' estremo opposto. Le sue quattro prime tragedie soprattutto (*Filippo*, *Polinice*, *Antigone* e *Virginia*) furono notate di soverchia durezza di stile. Egli

aveale date fuori per le prime; poichè le sue diciannove composizioni drammatiche vennero a luce in tre epoche differenti. Anche le sei tragedie seguenti teneano molto ancora dell' aspro e dell'oscuro, tuttochè le tante censure che gli erano piovute addosso, l'avessero indotto a rammendare più volte il suo stile, a rinunziare alle sue trasposizioni, a ripigliar l'uso degli articoli ch' egli spesso ometteva, ed a levar via i pronomi ch' egli ripetea più spesso ancora non senza affettazione. L'Alfieri, il quale temeva innanzi ad ogni cosa d'essere paragonato al Metastasio, avea posto tanto studio a rendere il suo stile duro e spezzato, a rompere l'armonia dovunque potea temere ch' ella non degenerasse in cantilena, a far passare un verso nell' altro, a spogliare il suo dire d'ogni ornamento superfluo, d'ogni figura rettorica, d'ogni similitudine per naturale ch' ella fosse, quanto ne porrebbe un altro ad abbellire i suoi versi di tutte queste vaghezze poetiche. Ecco in che modo, giudicandosi da sè stesso, egli offre un' idea dello scopo che si avea prefisso, e che avea trapassato. « Dovendo io delle presenti tragedie tutte « uniformemente dare sentenza quanto allo stile, « direi ch' elle mi pajono tutte per questa parte ba« stantemente pure, corrette e non fiacche; direi « che la dicitura non n' è troppo epica, nè lirica « mai, se non quando può esser tale senza cessar « d'esser tragica. Quindi niuna similitudine mai vi

« s' incontra, se non per via di brevissima immagi-
« ne; pochissime narrazioni, e non lunghe, e non
« mai intromesse la dove necessarie non siano. Quin-
« di pochissime sentenze, e non dette mai dall' au-
« tore; nessuna tumidezza quanto ai pensieri, e
« pochissima quanto all' espressioni. Alle volte, ma
« di rado, vi si incontreranno alcune parole nuo-
« ve . . .; ma in tutte si potrà osservare che l' a-
« more della brevità, assai più che l' amor della
« novità, li creava. » Ma l'Alfieri, in questo esa-
me del suo stile, si è forse trattato con troppa in-
dulgenza, e quando egli crede essergli bastato, per-
chè la sua dicitura fosse tragica, ch' ella non fosse
nè epica nè lirica, e quando egli si vanta lontano
d' ogni tumidezza. La tragedia fu considerata in
tutti i tempi come un poema, e non già come una
semplice imitazione della natura; i materiali con
che ella imita, le sono dati dalla poesia, e fanno
parte dell' arte, altresì come il marmo ed il bronzo
sono dati allo statuario, ed i colori al pittore. Ora,
siccome nè l' uno nè l'altro, tenendosi nell' arte
loro, potrebbero sostituire l' oggetto stesso alla imi-
tazione che vogliono farne, così pure il poeta tra-
gico, i cui materiali sono la favella poetica, non
ha la facoltà di sostituirvi il linguaggio proprio della
natura. Nella meditazione, nel furore, nella tene-
rezza, sempre dee regnare la melodia dello stile;
il diletto dell' orecchio dee sempre succedere a quello

dello spirito: e nè tampoco debb' essere abbandonata la parte figurata del parlare, quella che lo adorna di tutti i quadri della natura; ma sol conviene che sia usata con moderazione. La tragedia dee sempre conservar le sembianze della poesia, mercè del ritmo e delle immagini, del suono e de' colori. Quando l' autore rinunzia al linguaggio poetico, egli fa come uno scultore il quale coprisse la sua statua di vesti effettive, in luogo di cavarle fuori del marmo. Ora l'Alfieri ha totalmente rigettato l'armonia ed il linguaggio dell' immaginazione; nelle sue tragedie egli è quasi sempre eloquente, anzichè poeta.

L'Alfieri si teneva esente da turgidezza, perchè ne' suoi versi non si osserva niuna pompa ricercata di locuzione, niuna vana smargiasseria, niuna immagine gigantesca; ma ci può esser pure del turgido in concetti sempre sforzati, sempre aspri, sempre esagerati, ed espressi con un laconismo, che è sublime quando è usato con opportunità e parsimonia, ma che diventa affettato ogni volta che è profuso indistintamente. Questo poeta, nato in un paese non libero, e che non avea conosciuta o gustata la libertà in nessun luogo, si faceva un' idea falsa ed esagerata de' sentimenti e de' doveri del cittadino, egli si aspettava da esso una durezza ne' discorsi, un' amarezza negli odj, un' arroganza nelle contese; che, la Dio mercè, non sono naturali. Egli aveasi fatto un mondo ideale, conforme a' difetti ed alle

particolarità del suo carattere: quindi egli è sempre teso, dispettoso, agognante al sublime; e la sua semplicità affettata, il suo laconismo, e i suoi sentimenti troppo spacciati, troppo proclamati, non sono più il linguaggio della natura. Valga per un esempio il bel principio dell'*Ottavia*; la scena si apre con Nerone e Seneca:

SENECA.

Signor del mondo, a te che manca?

NERONE.

Pace.

SENECA.

L'avrai, se ad altri non la togli.

NERONE.

Intera
L'avría Neron, se di abborrito nodo
Stato non fosse a Ottavia avvinto mai.

Questo esordio nondímeno ha un genere di bellezza, un genere d'eloquenza; ma non son quelle che si convengano alla tragedia, perciocchè il dialogo naturale, quando la situazione non è appassionata, non può mai presentare idee e sentimenti che si affollino in così poche parole, sotto una forma così epigrammatica e ad un tempo così appuntata.

L'Alfieri è il capo d'una scuola novella in Italia; egli ha fatta una rivoluzione nell'arte teatrale; e, per quanto sia stata combattuta da' Critici la sua nuova Poetica, i suoi principj sono stati in certo modo ricevuti dal Pubblico. La derisione in ch'egli

mise i Confidenti, è indelebile; i colpi di scena così triti, i pugnali sospesi sul capo degli ostaggi, e le passioni melodrammatiche, non oseranno più mescolarsi nella tragedia: l'Italia in somma s'è risoluta d'ammettere, come poesia nazionale, quel genere austero, eloquente e rapido, ma nudo, ch'ella ricevette dall'unico suo poeta tragico. La rivoluzione politica favorì la fama dell'Alfieri; le sue opere furono stampate e rappresentate in paesi, dove mai non se ne sarebbe da prima permessa la stampa, e assai meno la rappresentazione. In poco tempo se ne videro diciotto edizioni; e due bei teatri furono eretti, l'uno in Milano (chiamato in qua addietro *Teatro patriotico*), l'altro in Bologna, da varj dilettanti dell'arte drammatica, per recitarvi le tragedie dell'Alfieri con quella perfetta intelligenza, con quell'amor dell'arte, ch'ei si lagnava di non rinvenire in nessuna Compagnia comica italiana, e che stimava impossibile d'ottener mai da esse. Nondimeno i Commedianti venali, ch'egli credeva inetti a intenderlo, si sono a poco a poco allevati, per quanto era in loro, alla sua scuola, e cominciano a farsi la medesima idea, che esso, dell'arte drammatica. Si narra che uno di loro, il Morocchesi, andò un giorno a supplicare l'Alfieri ad intervenire alla rappresentazione del *Saulle*, ch'egli volea dare in Firenze. L'Alfieri se ne schermì lungamente e non senza ruvidezza, dichiarando non esser possibile

che il Morocchesi lo avesse capito, o che fosse sufficiente a sostenere un personaggio così difficile; ma pure alla fine cedette: e quell' attore superò talmente l' aspettazione di esso, che l'Alfieri levossi in piedi nel mezzo della platea, e, senza darsi pensiero ch' egli trarrebbe a sè tutti gli sguardi, lo incoraggiò applaudendo a tutta sua possa, e gridando: *Bravo Morocchesi!* Dappoi, e in pochissimi anni, coteste tragedie, ch' egli reputava sì poco adattate agli ordinarj istrioni, sono divenute cotanto popolari, ch' io le vidi rappresentate da artigiani, da fornaj, da sartori, i quali per la più parte non sapean leggere tampoco, ed a cui nondimeno era riuscito d' impararle interamente a memoria. Onde si vede che in Italia, dove, anche fra la plebe, la fantasia è così calda, il favor popolare offre ancora all' ingegno meritati incoraggiamenti.

Ma tempo è oramai che cerchiamo di far conoscere l'Alfieri in un modo più diretto, presentando l' estratto d' alcune delle sue tragedie più celebri, pressappoco siccome facemmo pel Metastasio. La prolissità per altro di quest' ultimo rendea facile ad epilogarlo, ed a far capire in poche righe ciò che aveva servito a lui per riempiere un lungo componimento; laddove un quadro simile riuscirà molto imperfetto in riguardo dell'Alfieri, come quello che è il più conciso, il più stringato de' poeti: egli si guarda dal trascorrere in una riga inutile; egli stesso

è d'avviso che nella rappresentazione delle sue tragedie « non si potrà quasi perder verso, senza che l'in- « telligenza e la chiarezza ne vengano ad esser « lese moltissimo. »

La prima tragedia composta dall'Alfieri fu il *Filippo II.* Niente più conveniva all'indole ed all'ingegno del nostro poeta, che il dipignere questo tiranno (il più cupo che abbiano i tempi moderni), e l'amor sempre velato, l'amor funesto di suo figlio Don Carlo.

Isabella entra sola in iscena, e in un monologo appassionato rimprovera a sè stessa l'amor ch'ella nasconde nell'intimo del suo cuore per Don Carlo, mentre che è pur moglie di Filippo. Carlo penetra nell'appartamento della matrigna, la quale vorrebbe fuggirlo; e si duole amaramente dello studio ch'ella pone ad evitarlo, come fa la turba de' cortigiani, da poi che è caduto in disgrazia di suo padre; implora la compassione di essa, gioisce all'accorgersi d'averla ottenuta, e vi trova il conforto di tutte le sue pene. Tuttavia le dice

. . . . d'ogni sventura mia
Cagion sei tu, benchè innocente, sola.
. . . .
Ah! tu non sai
Qual padre io m'abbia; e voglia il ciel che sempre
Lo ignori tu! Gli avvolgimenti infami
D'empia Corte non sai; nè dritto core
Creder li può, non che pensarli. Crudo

Più d'ogni crudo che d'intorno egli abbia,
Filippo è quei che m'odia; egli dà norma
Alla servil sua turba; ei d'esser padre,
Se pure il sa, si adira. Io d'esser figlio
Già non obblio per ciò; ma, se obbliarlo
Un dì potessi, ed allentare il freno
Ai repressi lamenti, ei non mi udrebbe
Doler, no mai, nè dei rapiti onori,
Nè della offesa fama, e non del suo
Snaturato, inaudito odio paterno;
D'altro maggior mio danno io mi dorrei . . .
Tutto ei mi ha tolto il dì, che te mi tolse.

At. I, sc. 2.

Di fatto, Isabella era stata da prima destinata in isposa al figlio di Filippo; il Re aveva incoraggiato il loro amore, ma quindi voluto che i loro affetti cedessero alla sua politica. Nondimanco Isabella respigne i discorsi amorosi di Carlo; si sforza di farglieli considerare qual delitto; ma pure è profondamente commossa; e quand' ei le domanda: *Sì reo m' hai tu?* ella risponde: *Sei reo tu solo?* Carlo comprende pur troppo la confessione nascosta in queste parole: e Isabella, non la potendo più ritrattare, scongiura il Principe almeno ad evitare i suoi sguardi, anche a fuggire; — ma niuna fuga gli è permessa; — gl' impone di perdere la traccia de' suoi passi, e di fare ch' ella mai più non l' oda; e, poichè solo il cielo è stato finora testimonio del lor fallo, il prega a nasconderlo al mondo intiero, a loro medesimi, ed a svellerne dal suo cuore la

rimembranza. — Appena ch' ella è uscita, sopraggiugne Perez, l' amico di Carlo, il solo che nutrisca sentimenti generosi in quella Corte di schiavi; egli si maraviglia vedendolo così turbato, e lo invita ad aprirgli i suoi affanni per entrarne a parte. Carlo respigne per un pezzo la generosa amicizia di esso, consigliandolo a seguir l' esempio de' cortigiani, i quali sanno tutti che è un delitto il serbar fede ad uomo cui serba odio il suo re. Il loro dialogo è sostenuto con forse più monotonia, che vera energia, per mezzo di amare invettive contro la doppiezza degli uomini, l' abbiezione de' cortigiani, l' infamia della tirannide. Carlo porge finalmente la sua destra a Perez, qual pegno d' inviolabile amicizia, qual sicurtà della sua promessa di metterlo a parte de' suoi dolori, se non può de' suoi segreti.

La scena dell'Atto II tra Filippo e Gomez, suo ministro (*), comincia in quella maniera laconica

(*) Ruy Gomez de Sylva era in fatti uno de' tre confidenti di Filippo; e col Duca d'Alba e col presidente Spinosa egli era l'oggetto della gelosia del Principe, e lo strumento dell' odio del Re. Antonio Perez, il quale, sottratto che si fu alla tirannide di Filippo, scrisse intorno a quella orribile Corte, è probabilmente il personaggio istorico, onde l'Alfieri fece il confidente di Carlo, nobilitandone il carattere. In generale il nostro poeta si è con bastevole esattezza uniformato a ciò che la storia ne fa conoscere di questa catastrofe. Don Carlo perì nel febbrajo del 1568, in età d'anni ventidue.

e sentenziosa che può sovente degenerare in turgidezza, ma che, quand' è in carattere, come a quella Corte taciturna, è d' una bellezza mirabile:

FILIPPO.

Gomez, qual cosa sovra ogni altra al mondo
In pregio hai tu?

GOMEZ.

La grazia tua.

FILIPPO.

Qual mezzo
Stimi a serbarla?

GOMEZ.

Il mezzo, ond' io la ottenni:
Obbedirti, e tacermi.

FILIPPO.

Oggi tu dunque
Far l' uno e l' altro dei.

In tal guisa Filippo dispone Gomez ad osservare la Regina durante un colloquio ch' egli vuole aver con essa. E così viene avvertendo lo spettatore di notare ogni più picciol moto nel di lei volto; egli stesso manifesta de' sospetti che non debbono esser mai rivelati interamente dalle sue parole. — Arriva Isabella: Filippo si consulta con essa circa la condotta di suo figlio; lo accusa di tal delitto, verso cui tutt' altro è nulla per esso, quello d' aver tenuto pratiche co' Bátavi ribelli, d' averli incoraggiati nella sedizione contro il loro Dio e contro il loro Re, e d' aver dato udienza in quel dì medesimo

al loro ambasciadore. Ma non è già questo il sospetto ch' egli medesimo ha nell' anima; le sue parole incominciano in un modo equivoco, e sono interrotte con arte, affinchè Isabella possa credere che il Re abbia scoperto il loro vicendevole amore. Isabella trema ad ogni parola coperta, e lo spettatore trema con essa (*). Nondimeno, quando Filippo

---

(*) Per far comprendere l' artifizio di questa scena, bisogna rapportarla come sta nell' originale: eccola:

FILIPPO.

. . . .

Ma, dimmi inoltre, anzi che il fatto io narri,
E dimmi il ver: Carlo, il mio figlio. . . . l'ami? . . .
O l'odii tu? . . .

ISABELLA.

. . . Signor . . .

FILIPPO.

Ben già t'intendo.
Se del tuo cor gli affetti, e non le voci
Di tua virtude ascolti, a lui tu senti
D'esser . . . madrigna.

ISABELLA.

Ah! no; t' inganni: il Prence...

FILIPPO.

Ti è caro dunque: in te virtude adunque
Cotanta hai tu, che, di Filippo sposa,
Tu di Filippo il figlio ami d'amore . . .
Materno.

ISABELLA.

. . . A' miei pensier tu sol sei norma.
Tu l'ami. . . . o il credo almeno; . . . e in simil guisa
Anch'io . . . l'amo.

le spiega più chiaramente il delitto del Principe, ella prende la difesa di esso con virile coraggio e con nobile eloquenza. Pare che il Re si lasci

---

FILIPPO.

Poi ch' entro il tuo ben nato
Gran cor non cape il madrignal talento,
Nè il cieco amor senti di madre, io voglio
Giudice te del mio figliuol . . .

ISABELLA.

Ch'io? . . .

FILIPPO.

M'odi.
Carlo d'ogni mia speme unico oggetto
Molti anni fu, pria che, ritorto il piede
Dal sentier di virtude, ogni alta mia
Speme ei tradisse. Oh! quante volte io poscia
Paterne scuse ai replicati falli
Del mal docile figlio in me cercava!
Ma già il suo ardire temerario, insano,
Giunse oggi al sommo: e violenti mezzi
Usar pur troppo ora degg'io. Delitto
Cotal si aggiunge ai suoi delitti tanti;
Tale, appo cui tutt' altro è nulla; tale
Ch' ogni mio dir vien manco. Oltraggio ei fammi
Che par non ha; tal che da un figlio il padre
Mai non l'attende; tal che agli occhi miei
Già non più figlio il fa . . . Ma che? tu stessa,
Pria di saperlo, fremi? . . . Odilo, e fremi
Ben altramente poi. — Già più d'un lustro
Dell'oceán là sul sepolto lido,
Povero stuolo in paludosa terra
Sai che far fronte al mio poter si attenta, ec.

At. II, sc. II.

persuadere; ordina che venga Carlo, e, mentre lo interroga, usando il medesimo artifizio empie d'inquietudine l'animo di lui. Gli parla dell'amor della Regina, di quell'amore materno che aveale fatto prendere la difesa di esso; pare anzi ch'egli conosca il loro abboccamento del primo Atto; ma, dopo averlo fatto tremare, li congeda ambedue con segni apparenti di bontà, e consiglia loro di vedersi sovente. Questo doppio interrogatorio che fa rabbrividire, termina con una scena di tre versi tra Filippo e Gomez.

FILIPPO.

Udisti?

GOMEZ.

Udii.

FILIPPO.

Vedesti?

GOMEZ.

Io vidi.

FILIPPO.

Oh rabbia!

Dunque il sospetto? . . .

GOMEZ.

. . . E ormai certezza . . .

FILIPPO.

E inulto

Filippo è ancor?

GOMEZ.

Pensa . . .

FILIPPO.

Pensai. — Mi segui.

At. II, sc. V.

Carlo che conosce suo padre, è turbato dalla pieta ch' egli ostentava, e soprattutto dal suo perdono, *pegno in lui sempre più d'atroce sdegno*. Chiesto e ottenuto un abboccamento dalla Regina, le espone i suoi timori (in sul principio dell'Atto III), e la scongiura a non parlare mai più di lui al Re. La Regina nol può credere: ella si ritira. — Sopraggiugne Gomez, il quale si congratula con Carlo ch' egli abbia racquistata la grazia del padre; gli attesta la sua devozione, e gli offre i suoi servigi: ma Carlo gli volge le spalle, ed esce senza rispondergli. — Tostamente Filippo raduna in quella medesima sala un consiglio; egli arriva, seguito dalle sue guardie, da parecchi consiglieri *che non parlano*, da Perez e da Leonardo, il quale, senza dubbio, nell' intenzione del poeta, è il grande Inquisitore, ma che non è da lui distinto con niun titolo. Filippo, in un discorso artificioso, annunzia a' suoi consiglieri d' averli convocati per giudicar suo figlio. Egli accusa Carlo d' aver tentato d' ucciderlo; dice che questo Principe gli si appressò da tergo, colla spada ignuda per ferirlo, quando un grido d' uno de' suoi cortigiani lo fece fuggire. Gomez rende ancor più grave l' accusa; egli presenta certe carte sottratte, dic' egli, al Principe, per mezzo delle quali pretende di provare colpevoli pratiche colla Francia e cogli Olandesi ribellatisi; e conchiude che Carlo sia punito di morte. Entra quindi a parlare

Leonardo, e con detti ipocriti e feroci accusa Carlo d'eresía e d'empietà, e intima al Re di prestare il suo braccio alla Divina giustizia. Favella Perez alla sua volta; difende invittamente l'amico suo; fa vedere che tutte le accuse sono supposte, e non lascia pur ombra di dubbio che possa denigrare il Principe nell'animo degli spettatori; ma parla al Re stesso ed a' suoi consiglieri con un'arroganza oltraggiosa che Filippo non dovea sopportare; e in Perez si riconosce l'Alfieri stesso. Tutti i suoi caratteri sono troppo carichi di nero e di bianco; il contrasto fra il delitto o la bassezza degli uni, e la coraggiosa indipendenza dell'altro, è troppo gagliardo; e la scena del Consiglio, comechè i quattro discorsi sieno scritti con grande eloquenza, non fa tutto l'effetto che se ne potrebbe a pettare, se la verisimiglianza fosse meglio osservata. Filippo congeda i suoi consiglieri, ordinando loro di sentenziare fuor del suo cospetto; ma, rimasto solo, e fremendo di rabbia contro Perez, esclama:

Quale orgoglio bollente! . . . Alma sì fatta
Nasce ov'io regno? . . . e dove io regno, ha vita?

Carlo, al principio dell'Atto IV, aspetta una confidente della Regina; la qual confidente è più d'una volta annunziata nel corso della tragedia, ma non si vede mai. — Sopravviene il Re, preceduto dalle sue guardie: è notte. Carlo, vedendo avanzarsi

questi soldati, snuda la sua spada per difendersi; ma la depone al momento ch' egli vede appressarsi il Re. Questi lo accusa d' avere impugnato il brando contro di lui; e di qui nasce fra essi una violenta altercazione, in cui Don Carlo impiega quell' amaro ed oltraggioso linguaggio, che l'Alfieri mette ordinariamente in bocca a' nemici de' tiranni, e che fa parer questi ultimi gran buon uomini ogni volta che lo comportano. Ma Filippo fa prendere suo figlio, e ordina ch' egli sia chiuso in un orrendo carcere. L'Alfieri ne dice che, nel primo abbozzo della sua tragedia, il Consiglio si tenea nell'Atto IV; era allora la conseguenza di questa altercazione, e la spada sguainata da Carlo serviva senza dubbio di pretesto all' accusa di parricidio. L'Alfieri tramutò quest' ordine, acciocchè l' accusa di Filippo apparisse più gratuita, e quindi eccitasse tanto più d'orrore. A me pare nondimeno ch' egli abbia fatto male, poichè, nella progressione della tragedia, risulta non so qual confusione da questa seconda accusa che tien dietro alla prima; e se l'Alfieri volea che la dinunziazione fatta da Filippo in Consiglio, fosse assolutamente gratuita, egli dovea supprimere questo imprudente dar di piglio all' armi, che non è naturale, che non è giustificato da nulla, e da cui nulla risulta.

Intanto che Carlo vien tratto in prigione, sopraggiugne Isabella; ella si turba, e Filippo accresce

il di lei turbamento con discorsi equivochi sul Principe, che le danno occasione di compromettersi sempre più agli occhi di lui. Il suo amore non può quasi più essere sfuggito all'osservazione del tiranno; ella stessa ha timore d'aver troppo detto, e d'aver lasciato scoprire il suo segreto. Com'ella è rimasta sola, entra Gomez, il quale arreca al Re la sentenza del Consiglio che condanna Carlo alla morte. Egli indica alla Regina il messaggio ond'è incaricato, si concilia la di lei confidenza, compiangendo il Principe, e la riduce a palesar tutto l'interesse ch'ella piglia alla sorte di lui. A rincontro, egli svela l'atroce carattere di Filippo, rimove ogni dubbio sull'innocenza di Carlo, promette finalmente alla Regina d'introdurla nel carcere di esso; e, sebbene si sia potuto credere in prima che Gomez non isparli di Filippo davanti ad Isabella, se non per cavarle di bocca il suo segreto, risulta tuttavia dall'assistenza ch'ei le promette, una rinnovazione di speranza nello spettatore, che sostiene l'attenzione e la curiosità.

L'Atto V succede nel carcere. Carlo vi aspetta la morte con ferma costanza; soltanto egli trema in pensando che suo padre aver possa qualche sospetto dell'amor d'Isabella: i discorsi, gli sguardi di esso lo hanno turbato. D'improvviso entra la Regina medesima nella prigione; ella gli annunzia che gli soprastà la morte, s'ei non si risolve di fuggire:

Gomez, dic' ella, ha preparato i mezzi di tal fuga; ad esso ella va debitrice dell' essere stata introdotta di soppiatto in questo luogo funesto. Allor Carlo riconosce l' abisso in ch' ella è caduta insieme con lui:

Incauta! ahi troppo (*ei le dice*)
Credula tu! che festi? Ah! perchè fede
Prestavi a tal pietà? Se il ver ti disse
Dell' empio Re l'empissimo ministro,
Ei col ver t' ingannò!

Quindi la scongiura a fuggire mentre che ancora è tempo; a salvare la sua riputazione, a togliere qual si sia pretesto all' atroce vendetta del Re. — Ma frattanto ch' ella resiste, ecco Filippo. Egli esprime la sua barbara gioja nel vederli ambedue finalmente caduti ne' suoi lacci, come quegli che conobbe il loro amore infin dalla sua origine, e ne ha seguíto i progressi ignorati da loro medesimi. Però la costui gelosia procede non dal cuore, ma dal suo orgoglio offeso, ed è sollecito di protestarlo. Carlo si studia di giustificare Isabella; ma questa rifiuta ogni scusa: ella desidera la morte per uscire una volta di quell' orribile palagio; ella va provocando Filippo con pungenti parole: e qui di nuovo l'Alfieri mette i suoi proprj concetti, il suo proprio odio, in bocca de' suoi personaggi. Ritorna Gomez, ed arreca un nappo ed un pugnale ancor fumante del sangue di Perez. Filippo offre ai due amanti

la scelta fra il pugnale ed il veleno. Carlo sceglie il primo, e si trafigge: Isabella è lieta di morire; e Filippo, per punirla maggiormente, la condanna a vivere. Ma ella si avventa al pugnale di Filippo, e con esso si uccide. — Questo picciolo colpo di scena, questo giuoco di mano, mi sembra al di sotto della dignità dell'Alfieri. Non è così facile l'espilare ai Re il loro pugnale; nè metterebbe conto di calcolare con tanta esattezza l'azione drammatica, se la catastrofe dee dipendere dal caso, cioè che Isabella si trovi piuttosto a destra, che a sinistra del Re, e che il pugnale di esso (poniam pure che il porti) non sia coperto dalla sua cintura o dal suo abito.

Tale è il *Filippo* dell'Alfieri, il quale dipigne con una verità sì terribile la profonda dissimulazione del Monarca spagnuolo, stende un velo lugubre sopra i suoi consigli e sopra la sua politica, e lo conduce sino alla fine del dramma, senza che egli abbia fatto rivelare a persona al mondo ciò ch'egli pensa nel segreto dell'animo. Dove un giorno ne venga fatto d'esaminare allo stesso modo il Teatro tedesco, potremo paragonare con questa terribile tragedia il *Don Carlo* di Schiller. Per ora voglio che mi basti il dire che, se il poeta tedesco ha molto meglio rappresentato i costumi della nazione, i tempi, le circostanze, egli è però rimasto a gran pezza al di sotto dell'Alfieri nel carattere stesso di

Filippo: lo Schiller lo ha spogliato di tutto quel terrore che nasce dal cupo e imperscrutabile silenzio onde s'avvolgea quel tiranno. Un colpo da maestro dell'Alfieri è quell'aver dato a Filippo un confidente, al quale ei non dice cosa alcuna, nè pur nel momento che il mette a parte de' suoi segreti. Il muto concerto di Gomez, di Leonardo e del Re, pel delitto, eccita profondissimo terrore; laddove Schiller diede al suo Filippo un certo che di cuore aperto, e gliene diede pure pel marchese di Posa, il cui carattere affatto tedesco non potea mai accordarsi con quello del Re spagnuolo.

CAPITOLO XIII.

Continuazione dell'Alfieri, e della sua Scuola.

La pubblicazione delle prime quattro tragedie dell'Alfieri fu per avventura il più grande avvenimento letterario dell'Italia, cui possa vantare il secolo XVIII. Fino allora la nazione italiana, contenta de' suoi languidi intrighi d'amore, de' suoi drammi effeminati, considerava le leggi del teatro come sufficientemente chiarite, e ne tenea per fissi i confini là dove si erano fermati i suoi Tragici; tanto che la noja che le venía da tutte quelle rappresentazioni che si vedevano, e che più non si ascoltavano, era da essa attribuita più presto alla mancanza d'ingegno

de' suoi poeti, che alla falsa idea ch' ei si faceano della tragedia. La comparsa di quattro capolavori d' un carattere sì nuovo, sì grande, sì austero, ricondusse a un tratto tutte le menti allo studio dell' essenza stessa dell' arte. L'Alfieri tendeva a spezzare i vergognosi ceppi ond' era stretto il pensiero in Italia; tutti quelli, la cui anima elevata fremeva in veder l' umiliazione della sua patria, si sentirono uniti a lui da una nobile simpatía, e il gusto dell' alta tragedia si confuse con quello della gloria e della libertà. Il teatro che era stato sì lungamente una scuola d' intrighi amorosi, di languore, di mollezza e di sentimenti servili, fu per lo contrario considerato allora da' più virtuosi fra gl' Italiani come il solo foco, donde i loro compatriotti potessero ripigliare il calor dell' anima, il sentimento dell' onore, ed il culto delle virtù pubbliche. I Critici osarono una volta rivolgere con nobile orgoglio gli sguardi sul teatro delle altre nazioni, la cui superiorità gli avea da tanto tempo umiliati. Benchè divisi d' opinione circa le leggi e l' essenza del dramma, tutti s' accordarono nel far plauso all' elevatezza, alla nobiltà, all' energía de' sentimenti dell'Alfieri; e le opinioni, che infino allora erano state più rigorosamente sbandite dall' Italia, scoppiarono da per tutto, come una voce pubblica lungo tempo repressa. Anche per rispetto alla mera Critica, dovette recar meraviglia la profondità, la varietà di cognizioni che

manifestarono in quell' epoca uomini, di cui s' ignorava l'ingegno, e la influenza de' quali sarebbe stata nulla sovra lo spirito nazionale, se un grand' uomo non avesse loro aperto il cammino. Quindi si trova in una lettera di Ranieri de' Calsabigi al conte Alfieri, una conoscenza del teatro degli Antichi, di quello de' Francesi, di quello degl' Inglesi, e de' difetti proprj di ciascuno, da non si dover aspettare da un Napoletano.

Queste critiche ebbero sull'Alfieri medesimo un' influenza che si fece sentire nel progresso de' suoi lavori. Le quattro tragedie ch' egli avea pubblicate per le prime, non erano che una picciola parte di quelle ch' egli aveva già abbozzate. In tre epoche differenti egli sottopose le sue tragedie al giudizio del Pubblico; e siccome, nell' intervallo dell' una all' altra di tali pubblicazioni, egli andava osservando l' impressione generale, così piacevagli di rappresentare egli stesso le sue opere con alcuni amici, e cercare tutti i mezzi da supplire allo sperimento del teatro, ch' egli non poteva ottenere in Italia in un modo soddisfacente. Ciò diede campo all' Alfieri di riformare a poco a poco la sua maniera; e per mezzo di nuove correzioni, gli venne fatto d' avvicinare le sue tragedie al gusto generale. Quindi le sue produzioni formano tre classi, secondo l' ordine che furono date in luce; classi abbastanza distinte per le modificazioni a cui s' era piegato il sistema dell' autore.

Insieme col *Filippo*, comparvero, del 1783, il *Polinice*, l'*Antigone*, che ne è per così dir la continuazione, e la *Virginia*. Questi tre componimenti, che risplendono di bellezze di primo ordine, hanno fra loro ed il *Filippo* una cotal somiglianza in quanto alla durezza dello stile, che ritiene molte tracce della sua primitiva asperità, non ostante che l'autore si sia studiato di correggerlo nelle posteriori edizioni. Essi ancor si rassomigliano per un attaccamento più ostinato al sistema che s'avea prefisso l'Alfieri, onde risulta un non so che di più rigido nella condotta, di più acre ne' concetti, di più nudo per rispetto all'azione ed alla poesia. Nella *Virginia*, la scrupolosa osservanza delle leggi dell'unità fece cader l'Alfieri in uno strano errore. Virginio uccide la figlia; questo spettacolo muove a tumulto il popolo, e a un tratto fa diventar furioso Appio Claudio: si grida all'armi; il popolo ripete: *Appio è tiranno; muoja.* Ora l'Alfieri, giudicando che la sua tragedia, per essere intitolata *Virginia*, finisca colla morte del protagonista, fa calar la tenda sopra i Romani ed i littori nel momento della mischia, senza che si sappia qual ne sarà l'effetto, e chi dei due trionferà, il popolo od Appio. Lasciare un'azione qualunque interrotta alla fine del dramma, è un violar grossamente l'unità; poichè è un far sentire a tutti che quell'azione non entrava nell'unità. D'altra parte la severità che gli fa calar la tenda al decimo

verso, dopo la morte di Virginia, è tanto più fuor di luogo, quanto che Appio è quasi com' ella un personaggio principale; e quindi il suo pericolo e la sua caduta, terminando la vendetta di Virginia, e giustificandone la morte, compiscono l' azione essenziale del poema.

Fra le tragedie dell'Alfieri della seconda epoca, noi sceglieremo l'*Agamennone*, per dar l' idea d' un dramma greco con quattro personaggi, il quale non sia di politica. La scena, nella reggia d'Argo, si apre con un bellissimo monologo d' Egisto: egli si crede inseguito dall' ombra di Tieste che gli domanda vendetta. Egisto gliela promette: nato d' infame incesto, egli si sente chiamato al delitto dal suo destino; d' ora in ora aspetta il ritorno del vincitore di Troja; e giura all' ombra di suo padre d' immolarlo, e di sagrificargli più d' una vittima. — Clitennestra viene in traccia di esso, e cerca di toglierlo a' foschi pensieri che trapariscono sul suo volto. Egisto non le parla che della sua prossima partenza, della necessita di sottrarsi alla vista del figlio d'Atreo, al nemico del suo sangue. Egli non vuol sopportare nè l' ira sua, nè il suo disprezzo, e ben comprende che sarebbe esposto all' una o all' altro. Per tal guisa egli ferisce in Clitennestra l' orgoglio che una amante sente pel suo amatore, a fine d' eccitare e quindi rivolgere contro Agamennone il risentimento di questa moglie delirante. Di

fatto Clitennestra non vuol vedere quind' innanzi nel Re dei Re, che l' uccisore d' Ifigenia; ella rammenta con affanno quell' orrendo sagrifizio, e dice che da quel giorno in poi si sente raccapricciare al solo nome d'un cotal padre. Tutti i suoi affetti si sono raccolti sopra Egisto e sopra i suoi figli; e le gode l' animo in figurarsi che Egisto saría per Elettra ed Oreste un padre ben più tenero, che Agamennone. — Frattanto si avanza Elettra; e Clitennestra fa ritirare Egisto per poter seco lei favellare liberamente.

Elettra riferisce le diverse voci che corrono in Argo sulla flotta de' Greci; v' ha chi narra come i venti contrarj gli abbiano sospinti fin dentro al Bosforo; altri afferma ch' essi ruppero negli scogli e naufragarono; e alcuni finalmente giurano d' aver veduto le loro vele sulla spiaggia. Clitennestra domanda con amaro sarcasmo se gl' Iddii vogliono il sagrifizio d' un altro suo figlio pel ritorno d'Agamennone, come ne vollero uno per la sua partenza. Il personaggio d' Elettra è tutto intero ammirabile; tutti i suoi discorsi spirano tenerezza, rispetto e devozione pel genitore; e spirano pur tenerezza e profonda pietà pel traviamento di sua madre. Essa le accenna con circospezione, ma insieme con dolore, ch' ella conosce la causa della sua nuova avversione per Agamennone, e che la Corte e il Pubblico l' hanno pur riconosciuta.

O amata madre (*ella dice*)
Che fai? Non credo io, no, che ardente fiamma
Il cor ti avvampi: involontario affetto
Misto a pietà, che giovinezza inspira
Quando infelice ell'è, son questi gli ami,
A cui, senza avvedertene, sei presa.
Di te finor chiesto non hai severa
Ragione a te: di sua virtù non cade
Sospetto in cor conscio a sè stesso; e forse
Loco non ha: forse offendesti appena
Non il tuo onor, ma del tuo onor la fama:
E in tempo sei, ch'ogni tuo lieve cenno
Sublime ammenda esser ne può. Per l'ombra
Sacra, a te cara, dell'uccisa figlia;
Per quell'amor che a me portasti, ond'io
Oggi indegna non son; che più? ten priego
Per la vita d'Oreste: o madre, arretra,
Arretra il piè dal precipizio orrendo.
Lunge da noi codesto Egisto vada:
Fa che di te si taccia; in un con noi
Piangi d'Atride i casi: ai templi vieni
Il suo ritorno ad implorar dai Numi.

Clitennestra si scuote a queste parole, piagne, accusa sè stessa, accusa pure il sangue di Leda, che scorre nelle sue vene; e il lampo della verità che folgora davanti a' suoi occhi, la fa tremare, senza farla risolvere.

S'apre l'Atto II con Egisto e Clitennestra, che disputano di ciò che hanno da fare. Già si son vedute entrar nel porto le navi d'Agamennone; egli sbarca, s'avanza verso la reggia, ed Egisto parla

di voler fuggire: ma Clitennestra, nel delirio dell'amore, niega di porgere orecchio a verun consiglio, e non vuol credere la possibilità d'alcun pericolo. E pria che abbandonare il suo amante, come le imporrebbe la prudenza, ella dice d'essere risoluta a séguir l'esempio d'Elena ed a fuggirsene con lui. Ma Egisto che la scongiura di lasciarlo partire, cerca al contrario, mediante questo timore, di riaccendere l'amore e la gelosia di essa; egli vuol essere ritenuto. Clitennestra gli chiede un giorno, solo un giorno; ed esige ch'ei le giuri di non lasciar le mura d'Argo, innanzi che tramonti il sole. Egisto acconsente. — Qui sopravviene Elettra per sollecitar sua madre a volare incontro al Re. Clitennestra, in vece di rispondere alla figlia, ricorda ad Egisto il suo giuramento; e questo ricordo, ch'ella ripete ancora alla fine della scena dopo che Elettra ha manifestato la sua avversione per Egisto, e il timor che le inspira la sua dimora, questo ricordo, io dico, dipigne tutto il traviamento di Clitennestra, e fa tremare lo spettatore. — Egisto, rimasto solo, gioisce in vedere che le sue vittime sono alfine cadute ne' suoi lacci; promette di nuovo all'ombra di Tieste di vendicare in Agamennone e nella stirpe di esso l'esecrando convito d'Atreo: poi si ritira, vedendo che s'avanza il Re, il quale comparisce accompagnato da' suoi soldati, dal popolo, da Elettra e Clitennestra.

L'Alfieri ha saputo far esprimere ad Agamennone tutta la tenera commozione d'un buon Re che ritorna appresso de' suoi popoli, d'un buon cittadino che rientra nella sua patria, d'un buon padre che ritrova la sua famiglia. Ecco le sue parole:

Riveggo alfin le sospirate mura
D'Argo mia: quel ch'io premo, è il suolo amato
Che nascendo calcai: quanti al mio fianco
Veggo, amici mi son; figlia, consorte,
Popol mio fido, e voi Penati Dei,
Cui finalmente ad adorar pur torno.
Che più bramar, che più sperare omai
Mi resta, o lice? Oh come lunghi e gravi
Son due lustri vissuti in strania terra
Lungi da quanto s'ama! Oh quanto è dolce
Ripatriar dopo gli affanni tanti
Di sanguinosa guerra! Oh vero porto
Di tutta pace, esser tra' suoi! — Ma il solo
Son io, che goda qui. Consorte, figlia,
Voi taciturne state, a terra incerto
Fissando il guardo irrequïeto? Oh cielo!
Pari alla gioja mia non è la vostra,
Nel ritornar fra le mie braccia? . . .

Clitennestra in fatti è conturbata; ed Elettra si turba per essa; nondimeno ella piglia coraggio dal suono della voce di lei, e la sua risposta diviene più sensibile a misura ch'ella parla. Agamennone stesso rammenta la sciagura che l'ha privato dell'altra sua figlia; la rammenta come un decreto del cielo, a cui non s'è per anco rassegnato il suo cuore paterno. Ecco le sue parole:

. . . . Io spesso
Chiuso nell'elmo, in silenzio piangeva;
Ma nol sapea che il padre.

Egli chiede conto d'Oreste; si strugge d'abbracciarlo; domanda se questo caro figlio è già entrato nel sentiero della virtù, se al nome della gloria,

Al lampeggiar d'un brando, impazïente
Nobile ardor negli occhi suoi sfavilla.

Agamennone ritorna in iscena con Elettra al principio dell'Atto III; la interroga sullo strano cambiamento ch'egli osserva in Clitennestra, e dice che assai men lo stupiva il silenzio di prima, che i composti studiati accenti ch'ella usa al presente. Elettra, sforzata a convenire con esso di tal cambiamento, lo attribuisce al sagrifizio d'Ifigenia; e così porge ad Agamennone l'occasione di lavarsi, agli occhi degli spettatori, di tutta l'odievolezza che un tal sagrifizio potea lasciare sopra di lui. Le chiede poi donde proceda che il figlio di Tieste è in Argo; si maraviglia di averlo risaputo soltanto al suo arrivo; e scorge pure, per quanto gli pare, che ciascuno abbia ribrezzo al sol nominarlo. Elettra risponde che Egisto è infelice, ma che Agamennone giudicherà meglio di lei s'egli sia degno di pietà. — Si presenta Egisto medesimo; egli racconta che l'odio e la gelosia de' suoi fratelli lo hanno scacciato della patria; si annunzia per esule, e parla com'uom che supplica; va lusingando Agamennone

per farselo benevolo; è umile senza bassezza, ed è finto senza cagionar disgusto. Agamennone gli rammenta gli odj paterni che gli doveano far cercare un asilo in qualunque altro luogo, fuorchè nella reggia d'Atreo.

> Egisto (*gli dic'egli*), a me tu fosti
> E sei finora ignoto per te stesso:
> Io non t'odio, nè t'amo; eppur, bench'io
> Voglia in disparte por gli odj nefandi,
> Senza provar non so qual moto in petto,
> No, mirar non poss'io, nè udir la voce,
> La voce pur del figlio di Tieste.

Poichè nondimeno Egisto acconsente d'implorare la sua protezione, egli promette d'adoperarsi appresso de' Greci per ritornarlo ne' diritti paterni; ma gli ordina intanto d'uscirsi d'Argo prima del nuovo giorno. — Partito Egisto, entra Clitennestra: ella è turbata, teme d'essere stata tradita appresso del suo sposo, rifiuta i conforti della figlia, e chiude il cuore alla speranza che pur vorrebbe Elettra riaccendere in essa, di ritornar nel sentiero della virtù. Finalmente Clitennestra si ritira per abbandonarsi da sola a' suoi tetri pensieri.

Clitennestra ed Egisto aprono l'Atto IV. Egisto prende commiato dalla Regina, la quale si abbandona a tutto il traviamento dell'amore. Questa scena, così terribile nelle sue conseguenze, è condotta con arte maravigliosa. Egisto, coll'apparir sommesso, tenero e disperato, versa il veleno dell'amore

nel cuore della sua amante; ella più non paventa nè l'infamia nè i pericoli, lo vuol seguire e fuggire con esso: ma lo scaltro Egisto le mostra la vanità di tutti i suoi disegni l'un dopo l'altro, e l'impossibilità d'eseguirne alcuno; rappresenta sè stesso come circondato da mille rischi, e lei qual donna perduta; nè s'induce per gran pezzo a indicarle verun espediente. Da ultimo ei le dice:

Altro partito, forse, or ne rimane . . .
Ma indegno . . .

CLITENNESTRA.

Ed è?

EGISTO.

Crudo.

CLITENNESTRA.

Ma certo?

EGISTO.

Ah! certo,
Pur troppo!

CLITENNESTRA.

E a me tu il taci?

EGISTO.

E a me tu il chiedi?

Clitennestra esita ancora, va titubando, rammenta tutti i suoi pretesi motivi d'odio contro Agamennone, tutti i suoi pericoli, tutti quelli del suo amante, e di nuovo domanda:

E che mi avanza
Dunque a tentar?

EGISTO.

Nulla.

Ma nel dir questa parola, lampeggia da' suoi occhi una luce ferale, che fa comprendere a Clitennestra essere il sangue d'Atride ch' egli richiede. Quindi, fremendo, ella s'incoraggia al delitto; ed Egisto coglie questo momento per annunziarle che Agamennone ha condotto Cassandra con sè, che l'ama, e che quanto prima sagrificherà palesemente a quella schiava la propria moglie. — L'appressarsi d'Elettra fa ritirar questa colpevole copia; nondimeno ella ha notato con raccapriccio il turbamento di sua madre; già presagisce i delitti d' Egisto, e supplica Agamennone ch'ei non metta più tempo in mezzo a farlo uscir d'Argo. Il buon Re attribuisce il terror della figlia all' odio ereditario fra il sangue d'Atreo e quello di Tieste; egli crederebbe di mancare alla sua generosità con affrettar l'esilio d'un infelice; tuttavia si consiglia con Clitennestra, la quale, al solo nome d' Egisto, si turba e smarrisce: egli poi la chiede della cagione del suo mal represso dolore; vuol pianger seco la morte d' Ifigenia; e sgombra tutti i sospetti di lei sovra Cassandra, ma indarno.

Al principio dell'Atto V, comparisce Clitennestra sola con un pugnale in mano; ella si è obbligata con giuramento a versare il sangue del marito; già corre a compiere tanto misfatto; ma tutti i rimorsi rinascono nel suo petto, tutto sparisce il suo coraggio allo sparir d' Egisto; inorridisce della sua impresa, e scaglia lungi da sè il pugnale. Ma in questa

eccoti Egisto: egli riaccende tutti i furori di Clitennestra; le annunzia che Agamennone già intese del loro amore più ch' ei non volle; che ambedue dovranno comparire insieme al dì nascente innanzi a quel tremendo giudice; e che, dove Atride rimanga in vita, non resta loro ad aspettar altro, che morte o infamia: la sollecita, la incalza, le arma la destra d' un ferro ancor più formidabile, quello stesso che ancor porta rappreso il sangue de' figli di Tieste; la sospigne nelle stanze del marito, e invoca l'ombra di Tieste per goder di questa vendetta infernale, ch' egli fa compiere alla stessa moglie del figlio d'Atreo. Durante questa terribile invocazione, si odono le grida di Agamennone, il qual si muore riconoscendo sua moglie. — Clitennestra, fuor di sè, ritorna sul palco: ma Egisto non bada più ad essa, mentre tutta la reggia suona intorno di grida funeste; e pensa che è tempo oramai di gettar la maschera, di raccogliere il frutto della sua lunga dissimulazione, di far perire Oreste, e di montare sul trono degli Atridi. — Accorre Elettra, accusando Egisto del commesso misfatto; ma tosto vede sua madre ancora armata del puguale fumante di sangue; allor riconosce con orrore il vero assassino, e prende quell' empio pugnale, giurando di voler serbarlo per Oreste, la cui vita è stata posta da lei in sicuro. Clitennestra, dal canto suo, conosce finalmente l'orribile verità; conosce che Egisto ha servito al suo

odio, non già all' amor suo; e corre dietro a lui per salvare il figlio, ond' egli ha minacciata la morte.

L'*Agamennone* fu pubblicato dall'Alfieri alla fine del 1783, insieme con cinque altre tragedie; ciò sono l'*Oreste*, la *Rosmunda*, l'*Ottavia*, il *Timoleone*, e la *Merope*.

L'*Oreste* è la continuazione dell'*Agamennone*, però dieci anni dopo la catastrofe di esso. L' azione succede nella notte anniversaria dell' uccisione del Re dei Re. La situazione, infin dall' aprirsi della scena, è più violenta; gli odj fra i personaggi virtuosi, sono più atroci; e l'Alfieri giudicò d' aver per le mani un soggetto ancor più conforme al suo ingegno. Ma l' effetto non corrispose. Per commovere, egli ha bisogno di mescolare alquanto di dolce alla sua amarezza naturale; mentre allorquando vi si abbandona, egli stanca gli spettatori con una rabbia non mai interrotta. Elettra, Egisto, Clitennestra, Oreste, appajono sempre d' esser pronti a sbranarsi. Il furore di quest' ultimo è così costante, così simile alla follía, che si comprende come nell'Atto V egli uccide sua madre senza conoscerla; ma questo furore è troppo monotono per rapire a sè gli animi.

Rosmunda, questa regina de' Lombardi che trucidò suo marito Alboino per vendicar suo padre Comundo, somministrò all'Alfieri il soggetto d'una tragedia: di tutte l' altre sue composizioni era questa che più gli piaceva, ed è quella che agli occhi del

Pubblico ebbe un esito meno felice. Due donne sempre concitate da furie vendicatrici, cioè Rosmunda, vedova, e Romilda, figlia d'Alboino, d'un primo letto, cominciano infin dalla prima scena un conflitto d'odio e d'oltraggi che fa stomaco allo spettatore. Questo conflitto si prolunga fra tutti gli attori; Almachilde e Ildovaldo s'ingiuriano a gara, e ingiuriano Rosmunda, la quale ingiuria a vicenda ed essi e Romilda. La verisimiglianza non è qui men sagrificata, che la gradazione delle passioni e l'effetto teatrale, a questo furore universale. Il soggetto non è il primo delitto di Rosmunda; esso è tutto intero d'invenzione dell'autore; e questa invenzione non è stata felice, poichè il nodo non è naturale, e lo scioglimento è affatto romanzesco.

Le due tragedie l'*Ottavia* e il *Timoleone* mi sembrano peccare entrambe d'esagerazione. Nella prima, è quella dei delitti; nella seconda, quella delle virtù gigantesche. Nè gli ultimi furori di Nerone, nè il fratricidio di Timoleone, che rende la libertà a Corinto, mi pajono soggetti veramente adattati alla scena.

La *Merope* è l'ultima tragedia di questa seconda pubblicazione, e forse la migliore: essa è condotta con vivo interesse e con grande verità di affetti. Inoltre è notabile per la sua totale novità d'invenzione, dopo le due *Meropi* del Maffei e del Voltaire. Contuttociò, la conformità del soggetto ne renderia

per avventura poco allettevole l'analisi. Chi avesse vaghezza di paragonar questi tre componimenti, è uopo che li legga distesamente nel testo.

Fra le tragedie che apparvero la prima volta nella terza edizione, sceglierò il *Saul* per darne un sunto circostanziato: essa è una di quelle che l'autore prediligeva; una di quelle a un tempo che hanno ottenuto più costanti applausi alla rappresentazione. Il modo nudo e austero dell'Alfieri conveniva alla semplicità patriarcale del tempo ch'egli volea ritrarre. Non si chiede già che il primo re d'Israele sia circondato di numeroso corteggio, che operi meno da sè, e più per mezzo de' suoi ministri, chè nessuno si dimentica ch'egli era ancora pastore. D'altra parte, la pompa dello stile orientale si è introdotta a quando a quando in quello dell'Alfieri; ed è questa la prima delle sue tragedie, il cui linguaggio sia abitualmente poetico.

Al primo albeggiare, David, in abito di semplice soldato, comparisce tutto solo in Gelboè fra il campo degli Israeliti e quello de' Filistei. È Dio che lo guida; Dio l'ha sottratto alle persecuzioni ed alla frenesia di Saul; Dio lo riconduce nel campo di esso per darvi prove novelle della sua obbedienza e del suo valore. — Gionata esce dal padiglione del Re per orare; s'avviene nel suo amico; il riconosce al suo ardire; e gli narra come Saul, suo padre, è tormentato a quando a quando da un rio demonio,

e come Abner, suo generale, trae profitto da questa alienazione di mente per sagrificare alla sua gelosia tutti coloro, il cui merito gli dà ombra. Poi gli annunzia che Micol (sorella di Gionata, e moglie di esso David) è pure in campo appresso di Saul, suo padre; ch' ella va porgendo a lui qualche sollievo, e che in contraccambio gli chiede per unico conforto che le sia renduto il suo David. Egli parla a David con rispetto insieme ed amore, e lo riguarda a un tratto come l' amico del suo cuore e come il prediletto del Signore. Il carattere di David si sviluppa ancor esso in un modo nobilissimo: tenero, leale, fedele, egli ama Dio sopra ogni cosa; ma il suo entusiasmo, per quanto sia esaltato, non ha estinto in esso le affezioni terrestri. Gionata gli dice che Micol non tarderà ad uscir del padiglione per unirsi con lui a porgere a Dio le preghiere del mattino. All' avvicinarsi di essa, egli prega David a non si mostrare, per aver tempo di prepararla alla venuta del suo sposo. — Micol è una moglie tenera e paziente; ella non pensa ad altra cosa al mondo, che a David; per lui solo s' affanna; lui solo desidera. Come Gionata l' ha preparata al ritorno di David, questi corre a gettarsi fra le sue braccia. Tutti e tre rimangono d' accordo che David si presenterà a Saul prima della battaglia che si vuol dare da esso a' Filistei; che Micol e Gionata procureranno di predisporlo a tale incontro; e che David aspetterà il loro cenno in una vicina caverna.

Saul ed Abner aprono l'Atto II; Saul è in uno stato d'abbattimento cagionato dall'amarezza della vita, dalla vecchiaja, dall'essergli stato ritirato il soccorso d'Iddio, dalla possanza de' suoi nemici; stato che profondamente commove, qual linguaggio d'una natura nobile, ma decaduta. Abner attribuisce tutte le sciagure del suo Re a David. Ma Saul risponde:

Ah! no; deriva ogni sventura mia
Da più terribil fonte . . . E che? celarmi
L'orror vorresti del mio stato? Ah! s'io
Padre non fossi, come il son, pur troppo!
Di cari figli, . . . or la vittoria e il regno
E la vita vorrei? Precipitoso
Già mi sarei fra gl'inimici ferri
Scagliato io, da gran tempo; avrei già tronca
Così la vita orribile ch'io vivo.
Quanti anni or son, che sul mio labbro il riso
Non fu visto spuntare? I figli miei
Ch'amo pur tanto, le più volte all'ira
Muovonmi il cor, se mi accarezzan . . . Fero,
Impaziente, torbido, adirato
Sempre, a me stesso incresco ognora e altrui;
Bramo in pace far guerra, in guerra pace:
Entro ogni nappo ascoso tosco io bevo;
Scorgo un nemico in ogni amico; i molli
Tappeti assiri, ispidi dumi al fianco
Mi sono; angoscia il breve sonno; i sogni
Terror. Che più? ch'il crederia? spavento
M'è la tromba di guerra; alto spavento
E la tromba a Saul. Vedi se è fatta

Vedova omai di suo splendor la casa
Di Saul; vedi se omai Dio sta meco.

Qual si dipigne Saulle in questo discorso, cotale ei si mostra per tutto il dramma; s'abbandona con impeto a passioni tutte contrarie; l'ultima parola che ascolta, risveglia una nuova tempesta nel suo cuore; per la minima cosa, crede offesa la sua gloria, compromessa la sua possanza; minaccia, punisce, e il suo proprio furore gli sembra di nuovo una vendetta di Dio, sotto la quale ei succumbe. Abner attribuisce la sua violenza e il suo sragionare a superstiziosi timori eccitati da Samuele e da' profeti di Rama, e fomentati da David. — Gionata e Micol, che sopravvengono, lo incoraggiano, per l'opposito, ad associare la sua possa e la sua gloria al ritorno di David; lo annunziano come l'uomo del Signore, come il pegno della protezione celeste; e quando Saul dà segno d'esser commosso, David si getta a' di lui piedi; colla sua sommissione egli calma il primo impeto di furore che aveva eccitato la sua vista, ribatte le accuse d'Abner; prova che, ben lontano dal tendere agguati al Re, per lo contrario egli ebbe in sua mano la vita di lui nella caverna d'Engadda, ove spiccò, mentre Saul dormiva, il lembo del manto reale ch'ei gli presenta, invitandolo a farne il confronto. Saul si dà per vinto; chiama David per suo figlio; il raccomanda all'amore di Micol, ond'ella gli rattempri il lungo duolo

dell'assenza; gli affida il comando dell'esercito, e vuole ch'egli sia duce all'imminente battaglia.

Al principio dell'Atto III, Abner viene a render conto a David dell'ordine di battaglia, tal quale regolato l'avea quand'egli credeva d'essere il solo capitano. Costui sparge d'amara ironía il suo rapporto; David la rintuzza freddamente e con nobiltà; approva l'ordine della battaglia, ne commette l'esecuzione ad Abner medesimo, e insieme co' suoi consigli va mescendo elogi al valore di esso.

Poco dopo che Abner se n'è partito, vien Micol a riferire a David, che colui si fece innanzi a Saul, e che risvegliò in esso con una sola parola tutto il furore di prima. Ella teme non forse il suo sposo abbia di nuovo ad esser costretto di fuggirsene; e giura che, dove ciò sia, lo seguirà nel suo esiglio. — Saul ritorna con Gionata; egli è tormentato da un funesto delirio. Rivolto a' suoi figli egli esclama,

> Chi sete voi? . . Chi d'aura aperta e pura
> Qui favellò? . . . Questa? è caligin densa;
> Tenebre sono; ombra di morte . . . Oh! mira;
> Più mi t'accosta; il vedi? Il sol d'intorno
> Cinto ha di sangue ghirlanda funesta . . .
> Odi tu canto di sinistri augelli?
> Lugubre un pianto sull'aere si spande,
> Che me percuote, e a lagrimar mi sforza . . .
> Ma che? voi pur, voi pur piangete? . . .

Poi domanda di David; e gli rinfaccia ora il suo

orgoglio (chè una profonda gelosia è la vera demenza di Saul), ed or la maniera enfatica con cui gli parla di Dio, perocchè questa Divinità gli è nimica, e le lodi di essa sono altrettanti oltraggi per Saul. Indi si maraviglia vedendolo cinto del brando ch' egli (David) avea tolto a Golía, e ch' era poi stato appeso, come cosa sacra, al tabernacolo di Nob; e monta in furore ad udire che Achimelech fu quegli che gliel' ebbe restituito. Ma questo furore medesimo esaurisce le sue forze; egli s' intenerisce e piagne. Allor Gionata invita David a cogliere un tal momento per calmare co' suoi cantici, accompagnati dall' arpa, la frenesia del Re. David, canta, o recita, alcune strofe liriche, di cui va cambiando così il metro, come il soggetto, secondo la disposizione d' animo che mostra Saul. Da prima egli invoca la protezione d' Iddio, poi canta la gloria guerresca nel metro delle canzoni: ma Saul esclama:

Ben questo è grido de' miei tempi antichi,
Che dal sepolcro a gloria mi richiama.
Vivo, in udirlo, ne' miei fervidi anni . . .
Che dico? . . . Ahi lasso! a me di guerra il grido
Si addice omai? . . . L' ozio, l' oblio, la pace,
Chiamano il veglio a sè.

David intona allora un inno di pace, armonioso e tenero. Saul s' irrita, parendogli che si voglia in tal modo ammollirlo con canti effeminati; e David

ripiglia un' ode bellicosa: egli si accende, si anima, e in versi ditirambici dipigne la gloria di Saul nelle battaglie, e rappresenta sè medesimo in atto di calcar le sue orme. Questo ricordare un altro guerriero è tenuto da Saul per un' offesa: egli ripiglia il suo furore, vuol uccidere chi si ardiva di parlare d' altre imprese, che delle sue; e David si fugge con pena, mentre che Gionata e Micol rattengono il Re.

Al principio dell'Atto IV, Micol domanda a Gionata s' ella può ricondurre David al cospetto del padre; ma quegli al contrario le risponde che Saul, benchè sia appieno tornato in sè stesso, non è punto placato con lui. — Sopraggiugne Saul medesimo, il quale ordina a Micol d' andare in traccia di David; Abner accusa questo guerriero, questo duce eletto dal Re, d' essersi assentato al momento della pugna; ma guida davanti a Saul il gran sacerdote Achimelech, che fu trovato nel campo. Alla vista di esso si ridesta tutto il furore di Saul contro i Leviti. Quand' egli ne conosce il nome, gli chiede conto della protezione da lui conceduta a David, e della spada di Golía ch' ei gli restituì. Achimelech risponde coll' orgoglio d' un entusiaste; minaccia il Re; gli prenunzia l' ira di Dio che già pende sopra il suo capo; in somma lo irrita, in luogo d' intimorirlo. Saul ricorda la crudeltà de' sacerdoti, la morte del Re degli Amalechiti, il

quale, preso in battaglia, fu trucidato da Samuele; quindi minaccia alla sua volta, come fu minacciato, ed ordina che Achimelech sia tratto a morte, e che si mandi una mano di truppe a Nob per distruggere la stirpe de' profeti e de' sacerdoti, incendiar le lor case, uccidere le madri, le mogli, i figli, gli armenti, i servi. Poi cambia tutto l'ordine della pugna concertato con David; respigne Gionata, il quale lo supplica a non si macchiare d'un sacrilegio; respigne Micol, che ritorna senza David; dichiara che se questo David gli si appresenta in battaglia, egli vuole che tutte le spade degl' Israeliti sieno rivolte contro di lui; e, scacciato che ha tutti lungi da sè, dice:

Sol con me stesso io sto. Di me soltanto,
(Misero re!) di me solo io non tremo.

Eccoci all'Atto V. Micol fa uscir David dal suo rifugio; gli annunzia che il pericolo va per lui crescendo; lo stimola a fuggirsi, ed a condurla con seco. David vuol rimanere per combattere col suo popolo, per morire in battaglia; ma, risaputo che si è versato il sangue de' sacerdoti, che il campo è impuro, che il suolo è contaminato, comprende ch' egli omai non può più combattere in questo luogo, e si risolve alla fuga; pur non vuol togliere al vecchio padre una figlia, che è l'ultimo suo conforto, nè rallentare i suoi passi attraverso a' deserti, conducendola con sè; onde la supplica, anzi le ingiugne di rimanersi. La loro separazione è

tenera e da lacerare il cuore. David si parte solo, tenendo la via più scoscesa della montagna. — Non prima si è David allontanato, che Micol ode un suon d'armi e di trombe guerriere di verso l'estremità del campo, e gemiti ed urli nel padiglione del padre. In questo, n'esce Saul, fuor di sè stesso; i suoi accessi di delirio sono raddoppiati da' rimorsi; egli vede l'ombra di Samuele che lo minaccia, quella d'Achimelech, quella delle vittime di Nob. Da tutte le parti gli è precluso il cammino da fiumi di sangue, da cataste di cadaveri. Allora egli si mette a pregare, affinchè l'ira di Dio che minaccia il suo capo, s'allontani almeno da' suoi figli. Il suo delirio è sublime; e le apparizioni che lo colpiscono colla loro immagine, riempiono pure la fantasia dello spettatore. Tutto a un tratto spariscono per lui tutte le Ombre; più non ode che il fragor della battaglia: questo fragore si va facendo più da presso; egli aveva ordinata la pugna per l'alba nascente; è ancor notte, e nondimeno i Filistei son già nel campo. — Ben tosto accorre Abner con pochi soldati, con animo di trarre il Re sulla montagna per salvarlo. I Filistei hanno sorpreso gl'Israeliti; Gionata è perito insieme con tutti i suoi fratelli; l'esercito è in piena rotta, e non rimangono che brevi istanti alla fuga. Saul ricusa ostinatamente questo partito; ordina ad Abner di scorgere Micol in luogo di sicurezza; la sforza a partirsene, ed egli si riman solo in palco.

. . . Oh figli miei! . . . (*dic' egli*) — Fui padre. —
Eccoti solo, o re; non un ti resta
Dei tanti amici, o servi tuoi. — Sei paga
D'inesorabil Dio terribil ira? —
Ma tu mi resti, o brando: all'ultim' uopo,
Fido ministro, or vieni. — Ecco già gli urli
Dell' insolente vincitor: sul ciglio
Già lor fiaccole ardenti balenarmi
Veggo, e le spade a mille. Empia Filiste,
Me troverai, ma almen da re, qui . . . morto.

E sì dicendo, si rovescia sulla sua spada, e cade trafitto. Nel medesimo istante soprarrivano in folla i Filistei vittoriosi con fiaccole incendiarie e brandi insanguinati. Mentre costoro corrono con alte grida verso Saul, cala il sipario.

Questa tragedia differisce totalmente da tutte l' altre dell'Alfieri; essa è concepita nello spirito di Shakespeare, e non in quello de' Tragici francesi; non è il conflitto fra una passione e un dovere che forma la peripezia o il nodo tragico; è la dipintura d' un carattere nobile colle grandi debolezze che talvolta vanno giunte a grandi virtù; è la fatalità, non del destino, ma della natura umana. Appena si può dire che ci sia un' azione in questa tragedia; e Saul perisce vittima non delle sue passioni, non de' suoi delitti, ma de' suoi rimorsi, accresciuti dallo spavento onde sconvolse la sua anima una nera fantasia. Egli è il primo demente eroico ch'io vegga

introdotto sul teatro classico (*); laddove sul teatro romantico e Shakespeare e i suoi imitatori hanno rappresentata con una verità spaventevole questa morte della ragione, più terribile che non è la morte del corpo; questa miseranda catastrofe dell'umana tragedia, che, sebbene nobilitata da un alto grado, non è però ad esso riserbata, e che, messa innanzi a' nostr' occhi in un Re, minaccia e può colpire ciascun di noi.

In uno col *Saul* vennero in luce le ultime otto tragedie dell'Alfieri; cioè, *Maria Stuarda*, non già quando un crudele supplizio termina la sua lunga prigionia, ma quando, cedendo ad un amore funesto, ella entra a parte della congiura di Bothwell contro suo marito, e macchia la sua gloria col sangue d' Enrico Darnley: — la *Congiura de' Pazzi* per rendere, del 1478, la libertà a Firenze; catastrofe terribile, in cui Bianca, sorella de' Medici, e moglie d' uno de' Pazzi, si trova in collisione fra' suoi fratelli e suo marito: — *Don Garzia*, seconda tragedia tratta dalla famiglia de' Medici, dopo che quella ambiziosa famiglia si aveva usurpato il potere sovrano; Don Garzia, uno de' figli di Cosimo I, consuma colle proprie mani la terribile vendetta di suo padre, uccidendo per ordine suo, e fra le tenebre, il proprio fratello da lui non conosciuto; dopo di che il tiranno fa perire lo stesso

(*) L'Autore si è qui dimenticato dell'*Ajace* di Sofocle, e dell'*Aristodemo* del Monti.

Don Garzia: — *Agide*, re di Sparta, che fu messo a morte dagli Efori per aver voluto accrescere i privilegi del popolo, e metter de' limiti all'aristocrazia: — *Sofonisba*, l'amante di Massinissa, che si uccide per evitare d'essere tratta a Roma in trionfo: — *Bruto primo*, giudice de' suoi figli: — *Mirra*, la quale si muore vittima del suo abbominevole amore: e *Bruto secondo*, uccisore di Cesare. Fra queste tragedie noi stimiam degne principalmente d'attenzione e di studio la *Maria Stuarda*, la *Congiura de' Pazzi*, e i due *Bruti*. Ma già troppo lungamente ci siamo trattenuti intorno al Teatro dell'Alfieri, per osar di proseguire in nuove disamine, tanto più che non possiamo abbandonare questo celebre autore senza toccare un motto eziandio dell'altre sue opere.

Avanti però di terminare la nostra istoria del Teatro italiano, parmi da volger pure uno sguardo a' poeti tragici che vennero dopo l'Alfieri, e che, avendo preso questo grand' uomo per modello, occupano oggidì insieme con esso le scene italiane. Il primo fra essi è Vincenzo Monti, ferrarese, del quale parleremo ancora nel prossimo capitolo, in sull'occasione di dover dire alcun che di que' componimenti che s'avvicinano all'epopeja. Il suo *Aristodemo* è una delle tragedie più commoventi del teatro italiano. Questo cittadino di Messene, il quale, per guadagnarsi i suffragi de' suoi compatriotti ed

innalzarsi alla dignità reale, offerse volontariamente la propria figlia per un sagrifizio che richiedevano gl' Iddii, si presenta sulla scena quindici anni dopo un tal delitto, straziato da' rimorsi d' aver oltraggiata la natura per saziare la sua ambizione. L'unione di questi rimorsi col carattere veramente eroico ch' egli spiega come capo dello Stato, e la commovente tenerezza verso un'altra sua figlia, ch' ei non conosce, e che è da lui tenuta per una prigioniera spartana, danno luogo alla più viva emozione, e mettono l' attore in grado di far ispiccare tutta la sua abilità; ma, vaglia il vero, il dramma non ha propriamente azione; esso vien riempiuto da pratiche politiche coll' orator di Sparta, estranee alla passione del protagonista; e quand' egli si uccide alla fine, la sua morte è piuttosto conseguenza de' quindici anni d' afflizione precedenti alla tragedia, che di tutto quanto si è veduto ne' suoi cinque Atti. Nondimeno vi si ravvisa la scuola dell'Alfieri alla nobiltà de' caratteri, all' energia de' concetti, alla semplicità dell' intreccio troppo nudo d' accidenti, alla mancanza d' ogni pompa esterna, all' interesse sostenuto senza amori. E parimente vi si ravvisa l'ingegno particolare del Monti, il quale supera l'Alfieri in quanto riguarda l' armonia, l' eleganza e la poesia del linguaggio, che sempre unisce il diletto dell' orecchio a quello dello spirito.

Il Monti scrisse un'altra tragedia, il *Galeotto*

Manfredi, ch'egli trasse dagli Annali d'Italia del secolo XV; annali sì fertili di tiranni e di delitti! Questo Principe di Faenza, vittima della gelosia di sua moglie, fu trucidato per ordine di lei e sotto i suoi occhi. Anche in questo lavoro il Monti si avvicina al far dell'Alfieri per la nudità dell'azione, l'energia de' caratteri, e l'eloquenza de' concetti; ma pur troppo ei volle pure imitarlo nel prescindere da qual si sia colore locale. Questa tragedia patria avrebbe molto più d'attrattiva, se facesse vivere più compiutamente gli spettatori in mezzo agl'Italiani del medio evo (*).

Come per un saggio dell'ingegno del Monti, noi rapporteremo la scena in cui Zambrino istiga Matilde all'uccisione del marito; è questa una situazione simigliante a quella che vedemmo nell'*Agamennone* dell'Alfieri, tra Egisto e Clitennestra.

MATILDE.

. . . . Meco ti vieta
Ogni colloquio il crudo (*Manfredi*), e so ben io
Perchè lo vieta. Accusator ti teme

(*) Il Monti diè pur fuori un *Cajo Gracco*. Questa tragedia, non inferiore per molti capi all'*Aristodemo*, supera il *Galeotto Manfredi* per vaghezza di stile ed altezza di sentimenti, ma forse gli cede in quanto al muovere gli affetti. Si trovano in essa alcune felici imitazioni di Shakespeare; nondimeno la sua struttura è tutta alfieriana. — *Il Trad.*

De' tradimenti suoi: l'infame tresca
Tenermi occulta per tal modo ei pensa;
Ben lo comprendo.

ZAMBRINO.

Io taccio.

MATILDE.

Ho d'uopo io forse
Che tu mel noti? Sì, me sola intende
Il tiranno oltraggiar, quando mi priva
Dell'unico fedel, che raddolcirmi
Solea le pene ed asciugarmi il pianto.
Ma ne sparsi abbastanza. Or l'ira in seno
Il cor cangiommi, ed ei con gli occhi ha rotta
Corrispondenza.

ZAMBRINO.

Ah principessa, il cielo
M'è testimon, che mi sgomenta solo
De' tuoi mali il pensiero. In me si sfoghi
Come più vuol Manfredi, e mi punisca
D'aver svelato alla tradita moglie
La nuova infedeltà. Sommo delitto,
Che sommo reo signor mai non perdona.
Di te duolmi, infelice! Alla mia mente
Funesto e truce un avvenir s'affaccia
Che fa tremarmi il cor sul tuo destino.
Tu del consorte, tu per sempre, o donna,
Hai perduto l'amor.

MATILDE.

Ma non perduta
La mia vendetta; ed io l'avrò, pagarla
Dovessi a prezzo d'anima e di sangue:
Sì, compiuta l'avrò.

ZAMBRINO.

Ma d' un ripudio
Meglio non fôra tollerar l' affronto?

MATILDE.

Di ripudio che parli?

ZAMBRINO.

E chi potría
Campartene? Non vedi? Ei per Elisa
D' amor delira. Possederla in moglie,
Abbi sicuro, che vi pensa; e due
Capirne il letto marital non puote.
A scacciarne te poscia il suo dispetto
Fia di mezzi abbondante e di pretesti.
L' odio d' entrambi, l' infecondo nodo,
D' un successor necessità, gran possa
Di forti amici, e basterà per tutti
Di Valentino l' amistà. Di Roma
L' oracolo fia poi mite e cortese,
Intercedente Valentino. È certo
Il trionfo d' Elisa.

MATILDE.

Anzi la morte.
Vien meco.

ZAMBRINO.

E dove?

MATILDE.

A trucidarla.

ZAMBRINO.

Ignori
Che Manfredi è con lei! L' ho visto io stesso
Furtivo entrarvi col favor dell' ombre,
E serrar l'uscio sospettoso e cheto.
Avvicinai l' orecchio, e tutto intorno

Era silenzio; e nulla intesi, e nulla
Di più so dirti.

MATILDE.

Ah, taci. Ogni parola
Mi solleva le chiome: assai dicesti;
Basta così; non proseguir . . . L' hai visto
Tu stesso, non è ver? Parla.

ZAMBRINO.

T' accheta.
Oh taciuto l' avessi!

MATILDE.

Ebben, tiriamo
Sul resto un velo. — O Dio! Spalanca, o terra,
Le voragini tue: quegli empj inghiotti
Nel calor della colpa, e queste mura,
E l' intera città; sorga una fiamma
Che li divori, e me con essi, e quanti
Vi son perversi che la fede osaro
Del talamo tradir.

ZAMBRINO.

(Pungi, prosegui,
Demone tutelar; colmala tutta
E testa e cuor di rabbia e di veleno,
E d' una crudeltà limpida, pura,
Senza mistura di pietà.)

MATILDE.

Spergiuro,
Barbaro, finalmente io ti ringrazio
Della tua reità. Così mi spogli
D' ogni rimorso. E tu dalla vagina
Esci, ferro di morte: a questa punta
La mia vendetta raccomando. Il tuo
Snuda, Zambrino.

ZAMBRINO.

T' obbedisco.

MATILDE.

Andiamo.

At. V, sc. V.

Alquanti autori men celebri si approfittarono egualmente de' precetti e de' modelli che dato avea l'Alfieri sull' arte drammatica. Fra questi può notarsi Alessandro Pepoli da Bologna, uomo appassionatissimo del teatro, il quale tentava, benchè talvolta con imprudenza, nuovi cammini nell' arte a cui fu rapito, troppo giovine, nel 1796. Egli però tolse ad imitar l'Alfieri non già nella condotta delle sue tragedie, ma nell' eloquenza, nella precisione, nel laconismo del dialogo. Valga per un esempio il principio della sua *Rotrude* (*At. I, sc.* 1), in cui si vede manifesta la maniera dell'Alfieri.

ADALULFO.

. . . . . Parla, mio Re: che vuoi?

ARIOVALDO.

Conforto.

ADALULFO.

E a me lo chiedi?

ARIOVALDO.

E tu mel dei,

Se a me tu lo rapisti.

ADALULFO.

Accusi forse? . . .

ARIOVALDO.

No, bramo sfogo, e in un consiglio.

ADALULFO.

Intendo,
Vuoi parlar di Rotrude; a lei sol pensi,
E non vivi che a lei.

ARIOVALDO.

Perdona, amico,
Alla mia debolezza; io la comprendo,
E quasi la detesto, ec. ec.

Ma il più fedele degl'imitatori dell'Alfieri è un giovine che si è fatto recentemente conoscere all'Italia colla sua tragedia intitolata *Polissena*. Gio. Battista Niccolini, fiorentino, creò questo soggetto. Sul terreno tanto ricalcato della mitologia e de' sagrifizj umani, egli seppe trarre grandissime bellezze da una tragedia d'amore. Polissena, figlia di Priamo, apparisce solamente nella favola come sposa promessa d'Achille, nel momento della uccisione di esso, e qual vittima immolata da Pirro sulla tomba di suo padre dopo la presa di Troja; ma il Niccolini ha supposto che Polissena, nella divisione de' prigionieri, fosse toccata a Pirro, in quella guisa che Cassandra ad Agamennone; ch'ella ne fosse amata; ch'ella stessa riamasse lui, e ne arrossisse; e che gl'Iddii negassero a' Greci il ritorno alla lor patria finatantochè la morte d'una figlia di Priamo, sagrificata da una mano diletta, placasse l'ombra d'Achille. Il poter del fanatismo, maneggiato con destrezza in tutta la tragedia, mette Pirro nel più violento contrasto che mai, fra la pietà

filiale e l' amore. Polissena si muore finalmente trafitta da esso, ma nell' atto ch' ella si slancia contro il colpo della spada ch' egli credea di vibrare a Calcante. In questi amori e in questi sagrifizj si ravvisa per avventura la scuola de' Tragici francesi e del Metastasio; ma ciò che è degno d' un seguace dell'Alfieri, è la purezza del disegno, la semplicità della condotta, la grandezza de' caratteri, che sono tutti di primo ordine, senza confidenti o personaggi oziosi, la forza e l' elevatezza del dire, nudrito di pensieri e d' affetti energici, espressi con precisione. Ciò che è proprio di questo nuovo poeta, è il colore, per così dire, del paese e del secolo, la poesia locale, l' uso perpetuo delle greche memorie. Ben si vede che il Niccolini ha fatto tesoro della lettura d' Omero e di Virgilio; egli conserva i costumi e le opinioni de' vincitori di Troja, per quanto almeno possiamo permetterlo sovra un teatro moderno; raccoglie innanzi alla nostra fantasia, fa concorrere al suo scopo tutte le tradizioni poetiche che abbiamo attinte ne' Classici, ed arricchisce il suo poema di tutta l' antica magnificenza delle rovine trojane; poichè tutto ricorda a' personaggi ed agli spettatori, che l' azione succede in mezzo a quelle reliquie ancora fumanti.

Io rapporterò qui appresso alcuni frammenti di questa tragedia, premiata dall'Accademia della Crusca nel 1811, e che fa concepire sì belle speranze del giovine autore che diede questo primo saggio.

CALCANTE.

Pirro
Coi Mirmidoni suoi sfidava in guerra
E la Grecia e gli Dei, dove d'Achille
S'erge il sepolcro: *in resta era ogni lancia* (*),
E teso ogni arco, allor che i passi miei
Guida incognita forza: ah! certo un Dio
M'empiea di sè, ch'io più mortal non era.
Volo in mezzo alle schiere, affronto Pirro,
E grido: Queste alla paterna tomba
Son le vittime care? Ah! sorgi, Achille,
Sorgi, e rimira dell' insano Pirro
Le sacrileghe imprese, ed arrossisci
D'essergli padre. Allor dai marmi un cupo
Gemito s'ode: nell' incerte destre
Tremano l'aste, le contrarie schiere
Unisce la paura, il suol vacilla,
Il cielo tuona, agli sdegnati flutti
L'ira s'accresce del presente Achille:
Orrendo ei stette sulla tomba; in oro
Gli splendean l'armi emule al sole, e fiamma
Dell' antico furor gli ardea negli occhi.
Così li volse nel funesto sdegno
Contro il figlio d'Atréo. Tu, prole ingrata,
Tu, grida a Pirro, mi contrasti onore
Invano. Trema; l'ostia io scorgo, il ferro
A me promesso. Il sacerdote, il sangue
Sa Polissena. Allor vermiglia luce
Dall' armi sfolgorò; maggiore, immenso

(*) Error di costume; e negli eserciti del medio evo, non già in quelli de' Greci, che si potea mettere la lancia in resta.

Torreggiò Achille sulla tomba; ascose,
Fra i lampi, il capo fra le nubi, e sparve.
At. IV, sc. II.

Nel medesimo Atto, scena IV, Cassandra è tutto a un tratto illuminata dallo spirito profetico, e rivela ad Agamennone il terribile avvenire.

CASSANDRA.

I Numi
A tua crudel clemenza egual mercede
Daranno, io tel predico.

AGAMENNONE.

E quale?

CASSANDRA.

Un figlio
Simile a te; che ardisca, e tremi, e sia
Empio per la pietà; che non s'appelli
Innocente, nè reo; che la natura
Vendichi e offenda . . . A che mi rendi, o Febo,
Inutil dono! . . - Ilio non cadde? . . . Ahi dove
Sono! che veggo! O patria mia, raffrena
Il pianto, e mira sull' euboico lido
Le fiamme ultrici . . . già la Grecia nuota
Dalle tue spoglie oppressa . . . orribil notte
Siede sul mare . . . il fulmine la squarcia . . .
Ah! chi lo vibra? . . . Tardi, o Dea, conosci
I Greci, tardi a vendicarmi impugni
La folgore paterna . . . Eccomi in Argo:
Tenebre eguali alle trojane stanno
Sovra la reggia pelopéa; di pianto
Suonan gli atrj regali . . . imbelle mano
Vendica l'Asia, e la nefanda scure

Cade pur sul mio collo. Ah! grazie, o Numi;
Alfin libera io sono, e già ritrovo
L'ombre de' miei . . . Che dissi? ah ch'io vaneggio!

Da ultimo nella prima scena dell'Atto V, Polissena, risoluta di morire a fine d'espiar l'amore ond'ella arrossisce per l'uccisore di suo padre, prende in questa guisa commiato da Cassandra, sua sorella:

Certo è il mio fato;
Non cercarne perchè. Meco sepolto
Resti ciò, che a te duolo, a me vergogna
Saría, se tu il sapessi. A quest'arcano
Dono il mio sangue: nè acquistarne onore,
Ma non perderlo è il frutto. Io non t'inganno:
Son giusti i Numi, e la mia sorte è giusta.
La madre assisti; tu le asciuga il pianto,
E in consolar la sventurata, adempi
Pur le mie veci. Esser sostegno e guida
Agl'infermi anni suoi tu dei, nè troppo
Rammentarmi all'afflitta; il suo dolore
Accresceresti. Sul materno volto
Ai tuoi baci, o Cassandra, aggiungi i miei.
All'ombre io scenderò, ma questa cura
Verrà meco insepolta. A Priamo, ai figli
Di lei ragionerò. Dirò che teco
Lasciai la madre . . . Ah! tu mi guardi, e piangi!
Deh! col tuo duol non funestarmi, o cara,
Il piacer della morte!

Ma ritorniamo all'Alfieri. Nella collezione delle sue opere pubblicate lui vivente, sopra otto volumi,

cinque contengono le tragedie che sono in mano di tutti; e tre contengono opere politiche e versi che ben pochi conoscono. Un' opera lunghetta, anzichè no, sovra il Principe e le lettere, forma un volume; in quanto all' eleganza ed alla robustezza dello stile, essa può stare a paragone colle migliori scritture della lingua italiana; è ricca di pensieri e di nobili sentenze; tratta profondamente e in tutti gli aspetti l' importante quesito della protezione che altri pretende dal Principe per le lettere, e gli effetti corruttori di cotesta protezione pe' letterati: ma l' eccessiva amarezza del carattere dello scrittore, e l' affettazione nella maniera d' esprimersi, che è manifestamente imitata dal Machiavelli, tolgono ogni diletto alla lettura di un tal libro. Noi siamo così bene avvertiti anticipatamente della preoccupazione dell' animo dell' autore, che siam tratti, in leggendolo, a ribattere quelle medesime opinioni a cui forse avremmo partecipato, se ci fossero state presentate con manco durezza. L'Alfieri, del pari che il Machiavelli, tratta tutte le quistioni che gli occorrono alla mente, sotto l' aspetto dell' utilità, e non della morale; ma la sua troppa agrezza ha se non altro questo vantaggio, ch' ei non dissimula il disprezzo che gli desterebbe colui che abbisognasse de' suoi funesti consigli.

Il volume seguente contiene un' opera non men lunga, intitolata *Della tirannide*, nella quale si

trovano i medesimi difetti che sono nell' antecedente, e, soprappiù, maggiore esagerazione ne' principj, e non pochi ragionamenti più falsi. *Il panegirico* pseudonimo di *Plinio a Trajano* è un saggio molto felice di ciò che avrebbe potuto far l'Alfieri nella carriera dell' eloquenza, se per altro ci può essere una vera eloquenza sotto nomi tolti in presto, e quando l' oratore si suppone trasportato in altri tempi, e sotto l' influenza d' altre abituatezze e d' altre circostanze, che non son quelle che muovono realmente il cuore de' presenti.

L'Alfieri si provò pure a scrivere un poema epico in quattro canti ed in ottava rima, intitolato l' *Etruria vendicata*, il cui eroe è Lorenzino de' Medici, e l'azione è l' uccidimento dell' indegno Alessandro, primo Duca di Firenze. Una cospirazione non è forse materia accomodata ad un poema epico; nell' istoria di essa più presto si ricerca la verità e la cognizione del cuore umano, che il colorito e le invenzioni della fantasia. In questa, sebbene il fatto sia tale per sè stesso da occupar la mente e gli affetti, pur ne fa manco impressione in grazia degli ornamenti che v' aggiunse il poeta. Il soprannaturale, come l' intervento della Libertà, della Paura, dell' ombra del Savonarola, fa soltanto l' effetto d' una fredda allegoria, poichè il poeta stesso non mostra di credere ciò ch' egli dice, più di quello che il credano i lettori. L' alterazione della verità storica

nella concatenazione degli avvenimenti, nel carattere di Lorenzino, nelle particolarità della morte d'Alessandro, mi sembra nuocere all' effetto, in vece d' aumentarlo. Finalmente lo stile manca in tutto e di dignità e di vaghezza poetica. Ma sarebbe ingiustizia il giudicar l'Alfieri sopra un' opera ch' egli non approvò, e che verisimilmente non era da lui tenuta per fornita, quand' essa fu pubblicata senza il suo consenso.

Cinque odi sulla libertà dell'America, un dugento sonetti, e varie poesie in metri differenti, compiscono la raccolta delle opere stampate mentre che ancor vivea l'Alfieri. Le sue opere postume, che cominciarono ad uscire in luce nel 1804, e che formano tredici volumi in 8.°, hanno occupato l'Italia e l' Europa letteraria, senza accrescere di molto la fama del loro autore. Il suo *Abele*, chiamato da esso con istrano titolo *tramelogedia*, è un dramma in cui gli piacque di accozzare e fondere insieme il genere lirico ed il tragico, la musica dell' Opera e i grandi effetti del terrore e della pietà. Ma l'allegoria produce stanchezza e noja sulla scena; il verseggiar dell'Alfieri non porta con sè nè la nobiltà nè la vaghezza che debbono accordarsi col canto; e il dramma tutto intero è freddo e da non fare alcuna impressione. Vengono appresso due tragedie sulla favola d'Alceste; l' una è quella d' Euripide, da lui tradotta non senza pregio in versi

italiani; l'altra è tutta sua, condotta e trattata secondo il proprio gusto. Per dieci anni, l'Alfieri aveva intermesso di lavorare pel teatro: in questo intervallo, si erano cambiate non pure le sue idee, ma ben anche il suo carattere; egli si era, per così dire, mansuefatto aprendo il cuore ad affezioni domestiche; e in effetto la sua *Alceste* non si rassomiglia a nessun'altra dell'opere sue. La tenerezza coniugale vi si trova espressa mirabilmente; l'intervento delle potenze soprannaturali, l'uso de' Cori, ed una lieta fine, le danno un carattere nuovo; ma nondimeno l'impronta del genio si trova maggiormente nelle sue prime tragedie.

Due volumi contengono le commedie dell'Alfieri; egli ne fece sei, ma probabilmente non ne verrà mai rappresentata nessuna sopra nessun teatro. Si dura fatica a comprendere come mai quel grand'uomo abbia potuto avere la strana fantasia di mettere in commedia un sistema di politica. Le quattro prime, le quali non fanno che un sol tutto, diviso in quattro parti, sono destinate a mostrare il governo monarchico, l'aristocratico, il democratico ed il misto. Esso le intitolò: *L'uno*; — *I pochi*; — *I troppi*; — e *L'antidoto*; e son tutte in versi sciolti, al pari delle sue tragedie. La scena della prima è in Persia; il soggetto è l'elezione di Dario, destinato Re dal nitrito del suo cavallo: la frode dello scudiere di Dario che il fa nitrire prima che quelli di

tutti gli altri concorrenti, ne forma il nodo; e la regale ingratitudine del Principe, il quale fa sagrificare il suo cavallo al Sole, e gl' innalza una statua, ne costituisce la catastrofe. — La seconda, *I pochi* o l'*Aristocrazia*, si finge in Roma, e nella casa de' Gracchi: l' argomento è la lotta di que' due Romani con Fabio per cagione del Consolato; la loro sconfitta, e l' umiliazione a cui soggiacciono, li fanno risolvere a proporre la legge agraria. — La scena della terza, la *Democrazia*, o *I troppi*, è nella reggia di Alessandro in Babilonia, e fra gli Oratori che manda Atene a quel conquistatore. Questi Oratori sono dieci, si dividono in due fazioni fra Demostene ed Eschine, e sono a vicenda corrotti o dileggiati dal monarca o dai grandi. La loro bassezza, la gelosia, la venalità, è vero, sono messe in iscena; ma non può dirsi per questo che vi abbia azione. — Finalmente il governo misto, ch'egli intitola *Tre veleni rimesta, avrai l' antidoto*, è un intreccio di sua invenzione, collocato in una delle isole Orcadi. Egli era, fino a un certo segno, un pensier nuovo lo scegliere personaggi eroici per fargli operare nella commedia. Nel nostro secolo si è tentato di far delle tragedie urbane, e l'Alfieri manifesta la sua avversione ad una maniera sì fatta d' invilir l' arte, e d' associare la poesia a' sentimenti ed alle circostanze più volgari; ma come mai non s' avvide egli che un' avversione ben maggiore

desterebbe la bassezza di costumi, di affetti, di linguaggio, in uomini, da cui solo il lor nome, divenuto istorico, faceva aspettare tutto l'opposto? Egli credette di dover prendere per la commedia gli uomini di conto dal loro lato più volgare e più abbietto; quindi attribuì loro passioni che il loro grado gli sforza per lo meno a nascondere; fe' dir loro parole e concetti ch' e' si vergognerebbono d'ascoltare; e confidò di muovere il riso mediante il contrasto e la trivialità, e spesso ancora la villania delle facezie e degli scherzi de' grandi. Poco merito ci sarebbe a far ridere a sì gran costo: ma ciò neppur riesce all'Alfieri. Perchè il vizio faccia ridere, non bisogna ch' esso induca nausea; e l'Alfieri, nelle sue commedie, fa nascere prima una profonda avversione per la società che vi presenta, e quindi una umiliante riflessione sulla specie umana, la quale, per fin ne' gradi più elevati, sembra pure avvilita. L'Alfieri fece due altre commedie: l'una, intitolata *La finestrina*, è tutta fantastica: la scena è nell' Inferno: fa tuo conto che sieno i dialoghi de' morti messi in azione. Egli chiama l'altra *Il divorzio*, non già che ve n'abbia uno nella commedia, ma perchè conchiude con dire che il matrimonio degl' Italiani si fa precisamente a que' patti medesimi che si stipulerebbe altrove un divorzio. È questa la sola che si rassomigli alle commedie moderne; è una di quelle così nominate

di carattere, e fa una pittura forse fedele, ma troppo severa de' costumi italiani. Tutti i personaggi sono più o meno spregevoli; e però non v'è nessuna festività, poichè non si ride di ciò che muove a indignazione. Insomma l'autore mostra d'aver grande ingegno per la satira, nessuno per la commedia.

In fatti le Satire, le quali formano da sè sole il terzo volume delle opere postume dell'Alfieri, ebbero più felice successo in Italia, che tutto il resto: nondimeno può loro rimproverarsi l'oscurità, la durezza de' versi, e non di rado la trivialità delle locuzioni. L'Alfieri aveva un certo che di cinico nel proprio carattere, che traspariva nel suo parlare qualunque volta egli non era sostenuto dalla dignità del coturno. Il rimanente delle sue opere postume si riduce a traduzioni degli Antichi, che son tutti lavori degli ultimi anni della sua vita dopo ch'egli ebbe rinunziato al teatro, ed allorquando il bisogno dell'occuparsi ch'egli avea provato solamente in un'età matura, lo fece risolvere d'apparare il greco.

Finalmente i due ultimi volumi contengono la Vita dell'Alfieri, scritta da lui medesimo con quel calore, con quella vivacità d'impressione, con quella verità di sentimenti che fecero gradire al Pubblico tutte le *confessioni*, e che interessano grandemente i lettori, anche allora quando l'autore, rivelando tutti i suoi difetti, parrebbe alcuna volta poco

amabile. Ma se il solo studio del cuore umano, anche negli uomini mediocri, ha per noi sì forti attrattive, quante confessioni non acquistano maggior pregio allorchè ne dipingono uno di quegli uomini rari, i quali di tratto in tratto cambiano le opinioni o il carattere de' loro cittadini, creano per essi una nuova carriera, una nuova grandezza, una nuova poesia, e, dopo l'aver modificata la generazione in mezzo a cui si vivono, hanno fama ne' secoli avvenire d'averne formato la gloria? E quanto ancora diventerà più interessante lo studio dell'uomo, se quegli che in tal modo si presenta a' nostr' occhi, non è manco notabile pel suo carattere, che per le sue facoltà intellettuali? se vedesi in lui bollir lungamente il genio, che alla fine si sprigiona, e fa pigliare un nuovo colore a tutto ciò ch' esso può attingere? Egli è nella Vita dell'Alfieri, che bisogna imparare a conoscerlo (*). Semplici

(*) L'Alfieri, nato in Asti, il 17 di gennajo 1749, di nobile e ricca famiglia, morì in Firenze l'8 d'ottobre 1803. La sua prima tragedia, la *Cleopatra*, ch' egli giudicò poi per indegna d'essere data in luce, fu rappresentata la prima volta in Torino il 16 di giugno 1775 Ne' sette anni seguenti (dal 1775 al 1782), egli compose le quattordici tragedie con cui principia la collezione delle sue opere. Rinunziato ch' egli ebbe al teatro, cominciò all'età di quarantott'anni ad apparare la lingua greca, e si rese interamente padrone di quella lingua sì

estratti non daranno mai l'idea di quella fervida impazienza che lo spingea verso uno scopo ch' egli non sapea distinguere; di quella dolorosa agitazione d'un'anima che in tutti i vincoli della società, in tutte le condizioni, in tutti i paesi si trova come fra ceppi; di quell'imperioso bisogno di qualche cosa di più libero nello Stato, di più fiero nell'uomo, di più devoto nell'amore, di più compiuto nell'amistà; di quella brama d'un'altra esistenza, d'un altro universo, ch'egli vanamente cercava colla celerità d'un corriere, dall'una estremità all'altra dell'Europa, e cui trovar non potea nel mondo reale; di quella sete in fine ond'egli ardeva pel mondo poetico avanti d'averlo conosciuto, e che solo potè soddisfare allora quando, disingannato delle prime passioni giovenili, rivolse i suoi pensieri a quel nuovo universo ch'egli creò nella propria mente, e calmò l'inquietudine della sua anima colla produzione di quegli eccellenti lavori che faranno immortale il suo nome.

---

difficile. I suoi vincoli, per più di venti anni, con una donna non meno qualificata pel suo lignaggio, che per le doti dell'ingegno e del cuore, mostrano abbastanza quante amabili qualità egli univa a difetti cui volle dipignere senza riguardo alcuno.

CAPITOLO XIV.

Prosatori e Poeti epici e lirici dell'Italia nel secolo XVIII.

Già consacrato abbiamo i cinque ultimi Capitoli ai poeti che produsse l'Italia durante il secolo XVIII; e tuttavia non abbiamo rivolta ancora la nostra attenzione, che al teatro. Il Metastasio, il Goldoni, il Gozzi e l'Alfieri spinsero quasi nel medesimo tempo il melodramma, la commedia, le rappresentazioni fantastiche e la tragedia, al punto più alto a cui sieno pervenuti questi generi diversi in Italia; il che procacciò loro d'esser posti nel novero de' Classici onde va superba questa regione, di estendere la propria fama oltre i confini del loro paese, e di portare il vanto d'avere illustrato il secolo XVIII.

A un tempo istesso, nondimeno, altri Italiani coltivavano gli altri rami della letteratura; e senza poter far risorgere i grandi uomini del secolo XVI, mostravano non pertanto che l'antico genio della nazione non era al tutto estinto. Lo scrittore che s'accostò maggiormente a quello spirito che sembrava pertenere ad altri tempi e ad altre circostanze, fu Niccolò Fortiguerra, l'autore del *Ricciardetto*, l'ultimo poema cavalleresco che uscisse in Italia. Con esso ha fine la serie de' romanzi poetici sugli eroi

di Carlomagno, che si estende dal secolo XII al XVIII. Niccolò Forriguerra, o Fortinguerra, nacque in Roma del 1674, ma d'una famiglia da Pistoja; egli calcava la via ecclesiastica, e fu onorato d'una prelatura alla Corte pontificia. Fu questa una ragione per lui di non pubblicare il suo poema sotto il suo vero nome; onde pigliò quello di *Carteromaco*, che ne era la traduzione greca. Egli avea di buon'ora dato saggio di qualche abilità pel verseggiare, ma non si era dato molto pensiero d'innalzarsi alla riputazione d'autore. Una specie di disfida fu quella che diede origine al suo poema. Egli era in villa con persone svisceratissime del merito dell'Ariosto, le quali, cercando un pensiere nascosto sotto a tutti gli scherzi della fantasia, andavano in estasi principalmente al veder quanta ricchezza d'inventiva era nel *Furioso*, ed esageravano il tempo e il travaglio ch'era dovuto costare un così vasto disegno. Il Fortiguerra, all'incontro, nella grazia stessa dell'Ariosto scorgeva una prova della sua facilità; quelle sue leggiadre invenzioni, diceva egli, erano un giuoco, non mica un travaglio d'una fantasia poetica; e, comechè grandemente lo ammirasse, nol credeva per questo inimitabile. Una tal disputa si riscaldò di sorta, ch'egli finalmente tolse impresa di scrivere pel giorno vegnente un canto d'un poema nel medesimo genere. Egli non s'arrogava per altro di pareggiar la poesia e la vaghezza dell'Ariosto; ma

volea mostrare almeno che questo genere d'invenzione era facile, e che, mediante un poco di maraviglioso e di romanzesco, esposti con brio, non accade molta fatica per cattivarsi i lettori. In tal maniera fu composto il primo canto del *Ricciardetto*, il quale superò l'espettazione degli amici del Fortiguerra e dell'autore medesimo. Quella gentil brigata il pregò che non gli fosse grave di condurre a fine un lavoro, cui dato aveva un così felice principio; e tutto il poema fu scritto colla medesima facilità e in brevissimo spazio di tempo. Ma più lunghe correzioni lo prepararono poi senza dubbio a venire in luce.

Il *Ricciardetto* è dunque, in un certo modo, il parto dell'amabile ingegno d'un improvvisatore, di quella fertilità d'immaginativa, di quell'armonia naturale, di quel brio ingenuo e tutto giovinezza, che caratterizzano gl'Italiani. Le stanze sono scritte con quella sprezzatura che la sola bellezza d'una lingua sì poetica e sonora può rendere aggradevole, ma che riceve pure benespesso un merito più luminoso da un'inspirazione più immediata. Non di rado il verso è fiacco e cadente, ma talvolta si adorna di tutti i più vaghi colori d'una fantasia del Mezzodì. Alcuni squarci s'innalzano fino alla poesia più sublime; negli altri, il continuo brio e l'attrattiva dell'abbandono fanno considerare come più naturale la maniera trascurata con cui sono scritti. L'eroe

principale è uno de' fratelli più giovani di Rinaldo; ma tutti i paladini di Carlomagno rappariscono insieme con esso nel loro antico carattere; se non che la parte comica del romanzo è messa più in evidenza, che nell'Ariosto. La maniera di questo grande poeta sembra come dir fusa o rattemprata dal Fortiguerra con quella del Berni e del Tassoni; ma l'autor del *Ricciardetto* eguaglia tutti i suoi predecessori, non che in altro, nello spirito e nella vivacità della facezia. Una festività qualche poco profana la rendono spesso più frizzante; il buon prelato pensava di poter liberamente disporre del suo; l'ipocrisia e le passioni sensuali de' frati in generale, e di Ferraù che si era fatto eremita, in particolare, sono l'oggetto delle satire più lepide del Fortiguerra.

La prima comparsa di Ferraù sulla scena, e la sua prima disputa con Rinaldo in occasione d'Angelica, mettono piacevolmente in contrasto la sua brutalità e la sua nuova divozione.

Di' pur, fratello mio, ch'io ti perdono:
E presa Ferraù la disciplina,
Batteasi forte sì, che parve un tuono.
Disse Rinaldo: sino a domattina
Per me seguita pur cotesto suono:
Ma quella fune è troppo piccolina;
S'io fossi in te, o Ferraù beato,
Mi frusterei con un bel coreggiato.

Io ti vorrei corregger con modestia
Se si potesse (disse Ferraù);
Ma tu sei troppo la solenne bestia,
E a dirla giusta, non ne posso più.
Disse Rinaldo: disprezzo e molestia
Sofferta in pace è grata al buon Gesù;
Ma tu sei, per la vergine Maria,
Romito falso, e più briccon di pria.

A quel dir, Ferraù gli diè sul grugno
La disciplina sua cinque o sei volte:
E Rinaldo affibbiògli un cotal pugno
Che gli fe' dar dugento giravolte.
Dicea Rinaldo: Frate, s' io t' aügno,
Le tue basette non saran più folte.
Ferraù non risponde, e intanto mena
A Rinaldo la frusta in su la schiena.

Prende Rinaldo il Frate pel cordone,
E sì lo tira, che quasi l'ammazza.
Un zoccol Ferraù nel pettignone
Scaglia a Rinaldo, e a terra lo stramazza,
Donde sorge, e ritorna a la tenzone.
Ma nel mentre che ognuno urla e schiamazza,
S'ode un gran picchio a l'uscio de la cella,
Che introna a' combattenti le cervella.

E grida Ferrautte: Avemmaria;
E mena intanto un pugno al buon Rinaldo.
Gridano, Aprite, quelli della via.
Ma niun si muove, ed in pugnar sta saldo,
Pur Ferraù da l'oste si disvia;
E, sbuffando per l'ira e per lo caldo,
S'affaccia al bucolino de la chiave;
Poi spranga l'uscio con pesante trave.

C. III, st. 69, ec.

Il Fortiguerra morì il 17 di febbrajo 1735. Poco prima della sua morte egli comandò che gettato fosse alle fiamme un gran numero di carte; e così molte sue opere già cominciate, e non poche ancora già condotte alla perfezione, perirono non senza grave danno e lutto delle Muse (*).

Alcuni uomini del secolo XVIII si sono renduti celebri co' loro scritti in prosa; eppure questi scritti si trovano rare volte nelle biblioteche, e destano pochissimo l'altrui curiosità. La lunga schiavitù del pensiero impediva che gl'Italiani s'innalzassero al livello dell'altre nazioni ogni volta ch'essi indirizzavansi alla ragione, o che facevano uso della filosofia. Ed anche allorquando ricuperarono in parte questa libertà, ond'erano stati lungamente privati, furono costretti di ricalcar l'orme de' filosofi delle altre nazioni che gli aveano precorsi. Fin nelle opere de' loro più ingegnosi e più profondi pensatori s'incontrano ad ogni piè sospinto verità triviali o vieti sofismi, ond'era stanco tutto il resto dell'Europa, ma che essi avevano inventato con quella medesima buona fede, che i pensieri ingegnosi, profondi e assolutamente nuovi, ond'erano i veraci creatori. D'altra parte è ben difficile per chi non può sollevarsi alla filosofia, se non mediante una specie di ribellione, il trascorrerne poi i sistemi con imparzia-

(*) Questo periodo non è nel testo. — *Il Trad.*

lità. Quindi o il loro spirito si rimarrà falsato, durante tutta la loro vita, dalle storte opinioni in cui saranno cresciuti; ovvero incontrerà che se ne sieno spogliati con tanta violenza, ch'ei poi si troveranno ognor presti a tenzonare e contendere per quistioni ch' altri avea voluto sottrarre a' loro sguardi, e attaccheranno con rabbia le verità più consolanti, sol perchè coloro da cui le ricevettero, le resero loro sospette. Or questa poca importanza delle opere italiane in prosa ne impedì che ci fermassimo intorno ad esse allorchè parlammo delle produzioni del secolo XVII. Ne sia dunque permesso di ritornare addietro per toccar sommariamente di tutto ciò che fu scritto in questo genere dal secolo XVI infino a' dì nostri.

Gl' Italiani conservarono qualche merito nell' istoria, allorchè perdettero ogni altro genere d' inspirazione. Si leggono con piacere gli scritti di Fra Paolo Sarpi, veneziano, che visse dal 1552 al 1623, e che difese con molto coraggio l' autorità del Sovrano e del senato di Venezia contro i Papi, a dispetto delle loro scomuniche ed a rischio della propria vita. La sua Istoria del Concilio di Trento, che porta il falso nome di *Pietro Soave*, è un monumento curioso degl' intrighi della Corte di Roma all' epoca della riforma. Un' opera di maggiore interesse è l' istoria delle guerre civili di Francia di Arrigo Caterino Davila, figlio d' un Cipriotto, e nato nel 1576. Egli si mise di buon' ora a' servigi della

Corte di Francia, fu educato in Normandia, e militò cinque anni sotto le bandiere di Enrico IV. Del 1599, fu richiamato a Venezia appresso della sua famiglia, e quivi, mentre correva a un medesimo tempo la carriera degl' impieghi civili e militari, scrisse la sua istoria sulle guerre civili del 1559 al 1598, con profonda cognizione de' tempi, de' caratteri e degl' intrighi, d' intorno ai quali si trattenne per avventura un po' troppo, e con un entusiasmo pel suo eroe Enrico IV, che dà alla sua narrazione l' unità, il movimento e l' interesse d' un romanzo. Egli fu ucciso del 1631, in viaggio, per una disputa di nessun momento. Con assai meno d' ingegno, di naturalezza, di pensieri e di profondità, Guido Bentivoglio si meritò tuttavia una riputazione onorevole, mercè della sua istoria delle guerre di Fiandra, e della sua Relazione in tempo delle sue nunziature. Egli fu spedito per nunzio apostolico in Fiandra dal 1607 al 1616; durante i quattro anni seguenti, risedette in Francia, e fu decorato del cappello rosso l' 11 di gennaio 1621. Una troppo grande pretensione all' eleganza dello stile, una manifesta parzialità per gli Spagnuoli, uno zelo tutto politico per gl' interessi di Roma, ed uno spirito meramente superficiale, nuocono al diletto ed all' istruzione della sua storia A ogni modo, la sua precisione e chiarezza gli hanno acquistato un posto cospicuo di sopra ad un gran numero de' suoi

compatriotti. Finalmente Battista Nani, che scrisse l'istoria di Venezia dal 1613 al 1673, è l'ultimo prosatore di quel secolo che abbia ottenuto qualche stima pel merito dello stile e per l'abilità di narrare.

Gl' Italiani che nel secolo XVIII si procacciarono fama con opere in prosa, seguirono là carriera della filosofia, anzichè quella dell' istoria. Fra essi distinguonsi particolarmente un Francesco Algarotti ed un Saverio Bettinelli. L' Algarotti veneziano (1712-1764), fu l'amico del Voltaire e di Federico II; si trovava in esso una facile e rara unione di cognizioni molto estese nelle scienze naturali, di gusto per le arti, di filosofia, d' erudizione e d' amabilità: le sue opere sono state raccolte in diciassette volumi in 8°. Il Bettinelli, mantovano (1718-1808), fu gesuita e professore di belle lettere; i suoi scritti sono contenuti in ventiquattro volumi: le belle arti, la filosofia, e quel genere di letteratura che i Francesi chiamano leggiere, ne occupano la maggior parte. Alcune lettere di Virgilio agli Arcadi, nelle quali l'autore attacca non senza spirito, ma con ingiusta animosità, la fama dell' Alighieri e del Petrarca, sono quelle specialmente che lo hanno fatto conoscere, suscitandogli contro una folla di nemici. Del resto, e l' Algarotti e il Bettinelli sono uomini di gusto, il cui spirito corre dietro a quello del suo secolo in luogo di schiudersi nuovi cammini, e la cui riputazione, grandissima

appresso de' contemporanei, è ben raro che loro sopravviva.

In quel torno (1735-1793) fiorirono pure il marchese Beccaria, il quale, nel suo Trattato dei delitti e delle pene, difese con ardore la causa dell'umanità; ed il cavalier Filangieri, autore d'un'opera profonda sulla legislazione. Ma nè l'uno nè l'altro appartengono propriamente alla letteratura; il medesimo si dica delle due istorie delle Rivoluzioni d'Italia e di Germania, dell'abate Carlo Denina; e, sottosopra, io credo non vi sia nessun'opera in prosa italiana, del secolo XVIII, che possa far desiderare d'apprendere questa lingua a chi non la possiede.

Noi abbiamo seguíto la letteratura italiana da' suoi primi progressi, nel tempo che la lingua era appena balbettata, fino a' dì nostri; ed abbiamo trascorso tutti i generi di scritture, non meno che tutte le epoche. Or dunque sol ci rimane di parlare de' poeti, nostri contemporanei, di cui vedemmo nascere la fama, e sopra i quali il giudizio del Pubblico, precorrendo a quello della posterità, non ha per ancora ricevuto una sanzione incontrastabile. Il conto che dobbiam renderne, è difficile a stabilire; per essi la riputazione si confonde ancora colla gloria; tutti si rappresentano a un dipresso sulla medesima linea; il perchè, siccome non conviene a noi decidere sovra pretensioni, fra le quali incerto

ancora è il pubblico suffragio, così n'è forza di considerar quasi del pari tutti quelli che hanno qualche celebrità.

I presenti letterati dell' Italia s' attaccano a supplire con un maggior corredo di pensieri a ciò che manca loro dal lato dell' immaginativa, paragonandoli co' poeti del secolo XVI; lo studio della filosofia è subentrato a quello de' Classici; l' intelletto ha scosso, almeno momentaneamente, le sue catene; molte idee nuove si sono sviluppate; la pratica delle lingue e delle letterature straniere ha sanate le menti di molte false opinioni; e gl' Italiani, non più isolati come per addietro, fanno parte oggidì della gran repubblica letteraria europea.

Il primo fra i poeti de' nostri giorni, sì per l'epoca in cui si è renduto celebre, e sì pel suo luminoso ingegno, è Melchiorre Cesarotti, mancato non ha guari all' Italia in età provetta. Egli fu certamente uno degli uomini più istrutti della sua patria, e profondamente ammaestrato in letteratura greca e latina. Tradusse la Iliade d' Omero da critico, non meno che da poeta; con tutto questo gli ammiratori dell'Antichità non gli perdoneranno d' aver adulterato il padre della poesia per renderlo più conforme al gusto del nostro secolo, d' essere stato ardito di riformare Omero secondo un modo di vedere e di sentire che si perderà forse quando che sia, dove che dura già da più migliaja di secoli questo prototipo

del bello. Essi chieggono al traduttore o al poeta il monumento de' secoli, non già la nuova Iliade del Pope o del Cesarotti.

A fine di offerire un esempio del verseggiar del Cesarotti, e così di ciò ch'egli ha conservato dell'antico, come di quello che gli piacque cambiare, rapporteremo il celebre discorso di Priamo ad Achille per chiedergli il cadavere di suo figlio (*Iliade, lib. XXIV*).

Ecco è in vista d'Achille; a quella vista
Un tumulto d'affetti, un gruppo, un nembo,
L'anima gli rimescola; ne scoppiano
Mal repressi singulti: ognun si volge;
Scosso l'eroe, fiso sel guarda; il vecchio,
Pria che 'l ravvisi, a piè gli casca, e mani
A lui strette e ginocchia, ah pietà, grida,
Divino Achille, il padre tuo t'implora;
Per tuo padre pietà! Mirati innanzi
Un'immagine sua: canuto e carco
D'anni e di cure in sua solinga reggia,
E cinto forse di perigli anch'esso,
Langue e sospira, e chiama il figlio: ah! il figlio
Ei rivedrà; fra le sue braccia un giorno
Cadrà per gioja: oh me tapino ed orbo,
Diserto me! tutto perdei, più speme,
Più conforto non ho: di tanta prole
(Cinquanta del mio talamo fecondo
Erano i frutti) omai già pochi (Achille,
Troppo tel sai) restano in vita; io vidi
L'un dopo l'altro di sanguigne morti

Contaminar gli occhi paterni; e quello
Ch' era il primo e 'l miglior, quel che fu solo
Mio sostegno e mia speme (ohimè nomarlo
Più non ardisco!), per tua man mel tolse
Il fato inesorabile. Ti basti,
Placati alfin, terribil Dio; tremante
A te ricorro e lagrimoso: ah rendi
Gli avanzi a me della straziata salma
Ch'Ettor già fu! Quelle in compenso accogli
Ch' io recai meco, preziose offerte
Che a te consacro; dell' età cadente
Rispetta i dritti; ti disarmi il sacro
Carattere paterno; e se pur vago
Sei dello strazio mio, pensa che immenso
Lo soffro già, non mai provato in terra
Dal cor d' un padre, poichè adoro e bacio
La fatal destra, quella destra, oh Dio!
Che ancor del sangue de' miei figli è tinta.

Ma il Cesarotti si meritò forse maggior gloria colla sua traduzione d' Ossian; egli s' investì dello spirito del poeta caledonio, seppe conservargli tutta la sua gigantesca e nubilosa grandezza; e, dotato di finissimo orecchio, scelse costantemente il metro più accomodato ad esprimere l' ebrietà lirica del cantore di Morven. Le sue odi, assai più variate che quelle di verun altro poeta italiano, per l' intrecciamento de' versi, rassembrano piuttosto una inspirazione immediata, che una traduzione: nella forma ch' ei diede loro, si scorge il genio; nella fedeltà con cui ritrasse le bellezze dell' originale, si ammira la verità e la precisione. Dimanierachè, già che a niuno

è dato sul Continente di leggere i canti del figlio di Fingallo nella lor lingua primitiva, io consiglierei sempre la traduzione del Cesarotti a preferenza della prosa del Macpherson, per questa ragione che appresso del primo si trova la vaghezza e l'armonia de' versi, senza di cui qualunque poesia riesce monotona ed affettata. Il Cesarotti fece molte altre traduzioni, e scrisse molte opere originali; l'edizione che se ne fa presentemente, passa già i trenta volumi. La sovrabbondanza e la prolissità sono i difetti de' moderni Italiani; e questi scritti così voluminosi fanno perdere il coraggio di ben conoscerli e di metterli al vaglio.

Lorenzo Pignotti, Aretino, morto non è molto a Pisa, ov' era professore, si rendette celebre colle sue *Favole*, sebbene egli abbia composto parecchie altre poesie leggiadrissime. Egli pare che la lingua italiana si pieghi, assai meglio d'ogni altra, a questo genere di composizioni; ella possiede un non so che d'ingenuo e d'infantile, condizioni essenziali ad un favoleggiatore, il quale vuol esser creduto allorquando, al pari de' fanciulli, egli attribuisce alle cose inanimate, o prive di ragione, gli affetti, i sentimenti e la favella degli uomini. Il Pignotti racconta le cose con somma grazia; il suo stile è pittoresco, e fa sempre immagine; il suo verso è armonico; e sia ch'egli adoperi lo sciolto, sia che si assoggetti agli ordini delle strofe ed alla rima,

egli ha sempre l'aria di scherzare e di non sentir punto i ceppi in che si è messo. La facilità è pure essenziale alla grazia ed alla naturalezza; ed egli sortì questo dono. Ma, non vo' tacerlo, il Pignott è talvolta diffuso; a forza di non si voler affrettare, e' ti fa perdere la pazienza. È noto che i più de' favolatori altro non fecero d'ordinario, che traslatar da una lingua in un'altra certe favole che sembrano così vecchie come il mondo. Non è quindi gran fatto se ancora il Pignotti trattò parecchi soggetti che già passarono per le mani del La-Fontaine, di Fedro, d'Esopo e di Pilpai: che s'egli ne inventò pure buon numero, non sempre mi pajono queste le più felici. Le lezioni della favola si debbono indirizzare più presto all'uomo nello stato sociale, che all'uomo del gran mondo. Le passioni, i vizj, gli errori della stirpe umana ci sembrano rappresentati con caricatura negli animali; ma le ridicolaggini e le follie d'una brillante società non hanno una relazione cotanto immediata colla natura. Tuttavolta il Pignotti amò di rivolgere le sue favole agli zerbini ed alle civette: la rassomiglianza apparisce perfetta nel loro spirito, ma non già negli oggetti ch'egli paragona; e questi piccoli racconti mancano di vita. Quand'egli tratta soggetti antichi, suol facilmente cadere nel difetto contrario. Il favoleggiatore si trova sempre fra due scogli: l'affettazione e la scempiaggine: se vuol mettere troppo

spirito in queste composizioncelle, ed egli esce del genere e dà nell'artifiziato; se, per l'opposito, rifiuta le idee fine e ingegnose, ed egli cade nel triviale. Non si permette alle bestie ch'egli pone in iscena, nè d'aver tanto spirito, quanto gli uomini, nè d'averne meno di essi. I favoleggiatori francesi, posteriori al La-Fontaine, peccarono sempre per troppo spirito; gl'Italiani per troppa semplicità.

Le favole del Pignotti son così lunghe, che non mi dà l'animo di rapportarne pur una tutta intera. Ecco nondimeno il principio della undecima, il *Ragno*, che basterà per dare un'idea del suo grazioso verseggiare, e del suo talento di dipignere.

Vedi, o leggiadra Fillide,
  Quel fraudolento insetto
  Che ascoso sta nell'angolo
  Dell'obblïato tetto?
E che nel foro piccolo
  Mezzo si mostra e cela,
  Attento ai moti tremoli
  Della sua fragil tela?
Ci narrano le favole
  Che bestia sì schifosa
  Fu già donzella amabile,
  E al par di te vezzosa.
E anch'essa dilettavasi,
  Come tu appunto fai,
  I più brillanti giovani
  Ferir co' suoi bei rai.

Con uno sguardo tenero,
Ma insiem falso e bugiardo,
Con un linguaggio tacito
Parea dicesse: Io ardo.
E di pietà la languida
Faccia sì ben pingea,
Che i cuori anche più timidi
Assicurar parea, ec. ec.

Ma questa favola è troppo lunga (ella si distende in cento versi o circa) per farne emergere solamente la similitudine fra la donna che sta sul civettare, ed il ragno, fra i suoi adoratori ed i moscerini.

Il Pignotti non compose soltanto delle favole; abbiamo di esso alcune odi, ed un poemetto in versi sciolti, intitolato *L'Ombra di Pope.* Il Pignotti conosceva la letteratura inglese; ma la qualità del suo spirito e la natura del suo ingegno non lo rendevano atto a trarne molto vantaggio: egli era *classico*, e non *romantico;* più che il genio, lo colpiva la correzione; e il Pope, ch'egli tolse a celebrar ne' suoi versi, era a' suoi occhi il primo poeta inglese.

Il bolognese Lodovico Savioli non cantò che gli amori: nessun poeta de' nostri tempi si rassomiglia più perfettamente che egli, ad Anacreonte; tu ritrovi la stessa venustà nelle immagini, la stessa mollezza nel verso, lo stesso inebbriamento d'un amore che ti par sempre felice, e che mai non si solleva a moti appassionati. Così come Anacreonte,

crederesti sempre di vederlo ad un banchetto, incoronato di rose, e seduto a fianco della sua Bella. Egli non par fatto per sentir mai nè i tormenti della gelosia, nè l'impeto dell'ira, nè l'affanno sotto niuna delle sue forme. Il metro ch'egli scelse, è sempre il medesimo, cioè strofette di quattro settenarj ciascuna, il primo ed il terzo de' quali sono sdruccioli e fuor di rima, il secondo e l'ultimo rimano fra loro. Il movimento di questi versi è musicale quanto mai, e gradevolissimo all'orecchio; esso fa che l'uditore entri a parte di quella specie d'ebbrezza a cui s'abbandona il poeta.

Si direbbe che il Savioli è un poeta pagano, tanta è la cura ch'egli ha di non uscir mai della mitologia classica; essa pare che sia per lui una parte del culto dell'amore; ed è così bene in armonia co' suoi sentimenti, è divenuta a lui così naturale, che vuolsi giudicarlo come un Latino od un Greco; e non genera freddezza ciò che appresso di lui è un culto, e appresso degli altri un'allegoria. La sua poesia è più che mai pittoresca; ogni strofetta rappresenta un grazioso quadro, che ne piace di veder passare davanti a' nostr'occhi, ma che ne fugge dalla vista appena che è formato. Siccome la magía di questo poeta è tutta nello stile, così ci restrigneremo ad offerirne un saggio al lettore nell'ode seguente:

A VENERE.

O figlia alma d'Egioco,
Leggiadro onor dell'acque,
Per cui le grazie apparvero,
E il riso al mondo nacque;
O molle Dea, di ruvido
Fabbro gelosa cura,
O del figliuol di Cinira
Beata un dì ventura;
Teco il garzon cui temono
Per la gran face eterna,
Ubbidienza e imperio
Soavemente alterna.
Accese a te le tenere
Fanciulle alzan la mano;
Sol te ritrosa invocano
Le antiche madri invano.
Te sulle corde eolie
Saffo invitar solea,
Quando a quiete i languidi
Begli occhi amor toglieo.
E tu richiesta, o Venere,
Sovente a lei scendesti,
Posta in obblio l'ambrosia
E i tetti aurei celesti.
Il gentil carro idalio
Ch'or le colombe addoppia,
Lieve traea di passeri
Nera amorosa coppia.
E mentre udir propizia
Solevi il flebil canto,
Tergean le dita rosee
Della fanciulla il pianto.

E a noi pur anco insolito
Ricerca il petto ardore,
E a noi l'esperta cetera
Dolce risuona amore.

Se tu m' assisti, io Pallade
Abbia, se vuol, nimica:
Teco ella innanzi a Paride
Perdè la lite antica.

A che valer può l'égida,
Se 'l figlio tuo percote?
Quel che i suoi dardi possono,
L'asta immortal non puote.

Meco i mortali innalzino
Solo al tuo nome altari;
Citera tua divengano
Il ciel, la terra, i mari.

Giovanni Gherardo de Rossi, romano, quel medesimo di cui parlammo in un capitolo avanti come poeta comico, s'avvicina per più capi al Savioli ne' suoi versi erotici. Al pari di lui, la sua fantasia lo riconduce sempre alla favola antica; il suo stile è leggiadro; e i quadri ch' egli ne presenta, sono anacreontici. Egli chiamò *scherzi pittorici e poetici* alcuni graziosi epigrammi che accompagnano alcuni disegni a contorno ancor più graziosi. Egli per alto confidò forse un po' troppo nel bulino dell' incisore; e que' suoi epigrammi non sarebbono gran cosa, se nessun quadro gli spiegasse. In oltre, il De Rossi ha molto più spirito ne' suoi amori, ma troppo meno d'ebbrieta che il Savioli, e quindi

minor naturalezza; si sente l'intenzione, anzichè l'inspirazione del poeta. Nelle sue Favole (che ancor egli ne diede a luce un volume) si trovano difetti analoghi; più spirito e meno semplicità che nel Pignotti. Il De Rossi avea l'ingegno, ma non l'estro che forma il poeta; egli volle essere ciò che è stato; e, perciocchè la sua carriera fu sempre di sua scelta, egli avrebbe dovuto per avventura dedicarsi ad un genere più elevato, dove lo spirito avesse maggior parte, e dove la grazia e l'ignorar sè stesso fossero meno necessarj.

Dopo il Savioli e il De Rossi può collocarsi Giovanni Fantoni, toscano, più conosciuto sotto il nome di Labindo, datogli dagli Arcadi. Ne' suoi versi amorosi si trova della facilità, della grazia, della voluttà. Nelle odi egli si sforzò d'imitare i diversi metri usati da Orazio, per quanto almeno il consente la lingua italiana: egli volle ancora far rivivere i pensieri e lo stile del poeta latino; ma la ricordanza di tale imitazione distrugge forse quell'abbandono sì necessario al poeta lirico. Labindo, a' servigi della piccola Corte di Carlo Emmanuele Malespina, marchese di Fosdinovo, non obbliava gl'interessi e i destini dell'Europa fra le ridenti montagne della Lunigiana, in quell'impercettibile principato che sopra due o tre miglia quadrate non contava alcune centinaja di sudditi. Fra tutti i poeti italiani di questo secolo, egli è quello appresso di cui

si trovano maggiori allusioni agli avvenimenti pubblici, e maggior entusiasmo per le vittorie degl' Inglesi nella guerra d'America, e per l' ammiraglio Rodney, suo eroe. Allorchè s' avvicinava il tempo che la sua patria dovea pure andar soggetta a tutti i furori di quelle guerre, ond' ella era stata sì gran tempo spettatrice indifferente, Labindo comprese a qual vergogna la esporrebbe la di lei mollezza; e nella sua ode all' Italia, scritta nel 1791, si ritrova il vero *patriottismo* che conviene agl' Italiani, quello che dee loro insegnare a cercar nella riforma de' costumi, nell' energia e nella virtù, le loro sole speranze d' indipendenza e di gloria. Ecco alcuni squarci di quest' ode; l' autore parla all' Italia:

Or druda, or serva di straniere genti,
  Raccorcio il crin, breve la gonna, il femore
Sulle piume adagiato, i dì languenti
  Passi oziosa, e di tua gloria immemore.
Alle mense, alle danze, i figli tuoi
  Ti seguon sconsigliati; e il nostro orgoglio
Più non osa vantar Duci ed Eroi,
  Che i spiranti nel marmo in Campidoglio.

. . . .

. . . .

Squarcia le vesti dell' obbrobrio; al crine
  L' elmo riponi, al sen l' usbergo; destati
Dal lungo sonno, e sulle vette alpine
  Alla difesa ed ai trionfi apprestati.
Se il mar, se l'onda che ti parte e serra,
  Vano fia schermo a un vincitor terribile,

Serba la tomba nell'esperia terra
All'audace stranier fato invincibile.

Il cavaliere Ippolito Pindemonti, da Verona, è il primo, al parer mio, fra gl'Italiani, la cui poesia faccia segno d'un'anima meditativa e melancolica. La perdita d'un amico, e una malattia che avevalo assalito, e ch'egli stesso riputava per mortale, gli aveano fatto riflettere al nulla della vita; egli si era diviso da tutto ciò che aveva attinenza alla sua persona, mentre che il suo cuore andava cercando con tanto più di vivacità i piaceri della natura, quelli della campagna e della solitudine. Nel suo poemetto sopra le quattro parti del giorno, egli si compiace nel considerare la sua propria tomba, una sepoltura ignorata e senza veruna iscrizione da farla riconoscere.

Oh così dolcemente della fossa
Nel tacito calar sen tenebroso
E a poco a poco ir terminando io possa
Questo vïaggio uman caro e affannoso!
Ma il dì ch'or parte, riederà; quest'ossa
Io più non alzerò dal lor riposo;
Nè il prato e la gentil sua varia prole
Rivedrò più, nè il dolce addio del sole.

Forse per questi ameni colli un giorno
Volgerà qualche amico spirto il passo,
E chiedendo di me, del mio soggiorno,
Sol gli fia mostro senza nome un sasso
Sotto quell'elce a cui sovente or torno
Per dar ristoro al fianco errante e lasso,

Or pensoso ed immobile qual pietra,
Ed or voci febée vibrando all'etra.
Mi coprirà quella stess'ombra morto;
L'ombra, mentr'io vivea, sì dolce avuta;
E l'erba, de' miei lumi ora conforto,
Allor sul capo mi sarà cresciuta.
Felice te, dirà fors'ei, che scorto
Per una strada, è ver solinga e muta;
Ma donde in altro suol meglio si varca,
Giungesti quasi ad ingannar la Parca!

La Sera, *st.* 12 *e seg.*

Altresì come questa, parecchie altre poesie del Pindemonti si rassomigliano un cotal poco a quelle dell'inglese Gray. E certo fa specie il sentir questo genio del Nord parlare l'italiana favella, nè si comprende come un'anima meditabunda abbia potuto sviluppare i suoi sentimenti in mezzo alle delizie della natura in Italia. Ma non v'è chi non s'affezioni al Pindemonti; tutti i suoi concetti sono nobili e puri. Sempre si trova la medesima delicatezza ne' suoi versi d'amore ad una dama inglese, in quelli ad una madre per indurla a nudrire ella medesima i suoi figli, in quelli sulla libertà, e nell'epistola ch'egli indirizza a Federico IV, Re di Danimarca, a nome d'una dama lucchese ch'era stata amata da quel Principe ne' suoi viaggi in Italia, e che, dopo la partenza di lui, si ritirò in un monastero senza poter estinguere il suo amore. In altre poesie il Pindemonti tratta argomenti da non poter

gran fatto occupare l'attenzione de' suoi cittadini; egli avea molto viaggiato, e compose delle odi pel lago di Ginevra, per le ghiacciaje de' *Bossons*, per la cascata d'*Arpenas*; nomi che recherebbe minor meraviglia a udirli dalla bocca d'un Americano, che da quella d'un Italiano.

Io dicea che il Pindemonti viaggiò molto; e il fece con profitto; nondimeno egli scrisse un poemetto pieno di sale e di finezza contro la smania de' viaggi. Insieme colla cognizione degli stranieri egli avea conservato l'amor del suo paese; il che è sempre indizio d'una bell'anima. In questo poemetto io godo di trovare i seguenti versi:

> Oh felice chi mai non pose il piede
> Fuori della natía sua dolce terra!
> Egli il cor non lasciò fitto in oggetti
> Che di più riveder non ha speranza,
> E ciò che vive ancor, morto non piange.

E più sotto:

> . . . . Se l'importuna
> Morte te vuol rapir, brami tu dunque
> Che nella stanza d'un ostier ti colga
> Lunge da' tuoi, tra ignoti volti, e in braccio
> D'un servo, che fedel prima, ma guasto
> Anch'ei dal lungo vïaggiar, tuoi bianchi
> Lini, le sete, e i prezïosi arredi
> Mangia con gli occhi, e nel suo cor t'uccide?
> Non pietà di congiunto, non d'amico
> Vienti a chiuder le ciglia; debilmente

Stringer non puoi con la mano mancante
Una man cara, e un caro oggetto indarno
Da' moribondi erranti occhi cercato,
Li chini sul tuo sen con un sospiro.

Il cavalier Pindemonti, fratello del marchese di cui già parlammo al suo luogo, scrisse pure una tragedia; il soggetto è Arminio, quel grande avversario de' Romani, e il liberatore della Germania. Ma poichè mi trovo manco il tempo di ritornare in sull' esame di cose drammatiche (intorno a che mi fermai forse già troppo), voglio che mi basti il dire che l'*Arminio* lascia di sè un' impressione generale, quella d' un' anima elevata che si compiacque nel dipignere degnamente un nobile carattere.

L' abate Aurelio Bertóla da Rimini, amico del cavalier Pindemonti, al quale indirizzò parecchi versi, morì del 1798, o in quel torno. Egli diede fuori tre volumi di poesie, fra le quali si vogliono avere in preminenza le sue Favole. S' egli è tanto o quanto inferiore al Pignotti per l' armonia ed il colorito, ben lo vantaggia di grazia e di semplicità, come a me pare che abbastanza si chiarisca pel seguente esempio:

Una lucertoletta
Diceva al coccodrillo,
Oh quanto mi diletta
Di veder finalmente
Un della mia famiglia
Sì grande e sì potente!

Ho fatto mille miglia
Per venirvi a vedere:
Sire, tra noi si serba
Di voi memoria viva;
Benchè fuggiam tra l'erba
E il sassoso sentiere,
In sen però non langue
L'onor del prisco sangue.
L'anfibio Re dormiva
A questi complimenti;
Pur sugli ultimi accenti
Dal sonno si riscosse,
E addimandò chi fosse.
La parentela antica,
Il cammin, la fatica,
Quella gli torna a dire;
Ed ei torna a dormire.

L'ammirazione del Bertóla pel Gessner, ch'egli conobbe a Zurigo, e di cui scrisse l'elogio, può far presentire la natura del suo ingegno. Nondimeno egli non compose idillj; ma le sue poesie spirano al modo stesso l'amor per la campagna, e i soliti sentimenti sì teneri e delicati, non senza qualche mescolanza d'affettazione. In somma ci si trova e latte e miele da cavarsene la voglia.

Clemente Bondi, parmigiano, si fece conoscere con due volumi di poesie. Una canzone sull'abolizione de' Gesuiti ne informa ch'egli pure era entrato in quell'Ordine; egli credeva d'avere in tal modo assicurata la destinazione della sua vita,

allorchè l'abolizione de' Gesuiti lo risospinse nel mondo. La sua indignazione contro il Papa medesimo, il quale avea consentita la dispersione de' suoi più fedeli servidori, è espressa con una vivacità di sentimenti che di rado s'incontra ne' poeti italiani. Ma, fuor di questa occasione, in cui la musa inspiratrice era l'interesse immediato, parmi di veder nel Bondi il poeta laureato della buona compagnia; e il medesimo avrei potuto dire così del Bertóla, come di alcuni altri. Un amabile abate, invitato in una buona casa, avea l'incumbenza di farvi degli epitalamj il giorno delle nozze, de' voti per un battesimo, delle strofette per la festa del padrone o della padrona, de' poemetti in occasione di qualche viaggio, o di qualche villeggiatura più lieta dell'ordinario. Il Bondi si espedisce di tutti questi lavori di commissione in un modo spesse volte ingegnoso, sempre leggiadro, ma non mai inspirato. Un poemetto giocoso, intitolato *La giornata villereccia*, è scritto con brio e con molta grazia; ma se ci annojano le adulazioni d'Orazio ad Augusto, come potremo sopportar quelle del Bondi per un Silvio Martinengo, il cui solo merito da noi conosciuto era il possedere un'amena villetta non lontano a Bologna, ov'egli riceveva ospitalmente l'autore? Fra coteste poesie di commissione si trova un gran numero di sonetti: io ne lessi ben pochi; ma que' pochi almeno mi sembrano più ricchi d'idee

e manco infarciti di pompose parole, che gli altri sonetti italiani in generale: tuttavolta a chi mai può bastar l'animo di leggere seguentemente molti sonetti, per belli ch'ei siano?

Il Bondi fece pure un poemetto sulla *conversazione*, varie descrizioni di viaggi, alcuni versi a Nice, e parecchie canzoni amorose per una Bella immaginaria. In tutte queste poesie parmi egualmente che mancasse al poeta l'estro e l'aura creatrice. Io per me vorrei che un abate facesse de' poemi religiosi, se tale è la sua vocazione; o veramente che dimenticasse del tutto, e ne lasciasse dimenticare ch'egli è abate. Ignoro se il Bondi era effettivamente innamorato; ma questo so bene che i suoi versi erotici non danno vista d'essere inspirati dall'amore. Come poeta, egli si credette d'aver bisogno di cantare una Nice ed una Licori; come abate, gli parve di doverle cantare senza vera passione, senza vera tenerezza, e soltanto collo spirito. Quanto a' suoi componimenti didascalici, non può dirsi ch'ei sieno privi di vivezza e di fantasia; ma fa d'uopo di ben altri pregi per rialzare e rendere gradito un genere di composizione per sè stesso così freddo.

Giuseppe Parini, milanese, che morì in età provetta durante la *rivoluzione*, pareggia il Savioli, ed emula, al pari di esso, Anacreonte, allorchè prende a cantar l'amore; la sua inspirazione è reale;

dilicato e tenero il suo sentire; e l'amor suo è sempre un' ebbrezza di felicità. Ne' suoi poemetti sul Mattino, il Mezzogiorno e la Sera dell'uomo del bel mondo, egli imitò il *Riccio rapito* del Pope. Con molto spirito e insieme con molta eleganza e finezza, finse il Parini d'insegnare ad un giovine gentiluomo, che non conosce e non desidera altra cosa fuorchè la mollezza ed i piaceri, l'uso ch'egli dee fare della giornata. Ciò diede comodo al poeta di ritrarre l'alta società, come ora la chiamano, con una satira arguta e dilicata; e adornando di tutte le grazie del suo pennello la vita effeminata, gli riuscì di far che quelli i quali vi si davano in preda, arrossissero della loro inutilità o delle loro false virtù.

Ecco, nella storia d'una cagnuoletta favorita, un esempio dell'abilità che aveva il Parini di dipignere, e della sua maniera d'annestarvi la morale:

. . . . Or le sovviene il giorno,
Ahi fero giorno! allor che la sua bella
Vergine cuccia, delle grazie alunna,
Giovenilmente vezzeggiando, il piede
Villan del servo con l'eburneo dente
Segnò di lieve nota; ed egli audace
Con sacrilego piè lanciolla; e quella
Tre volte rotolò, tre volte scosse
Gli scompigliati peli, e da le molli
Nari soffiò la polvere rodente.
Indi i gemiti alzando: aita, aita!

Parea dicesse; e dalle aurate volte
A lei l'impietosita Eco rispose:
E da gl' infimi chiostri i mesti servi
Asceser tutti; e dalle somme stanze
Le damigelle pallide tremanti
Precipitaro. Accorse ognuno; il volto
Fu spruzzato d'essenze alla tua dama;
Ella rinvenne alfin: l'ira, il dolore
L'agitavano ancor; fulminei sguardi
Gettò sul servo, e con languida voce
Chiamò tre volte la sua cuccia; e questa
Al sen le corse; in suo tenor vendetta
Chieder sembrolle: e tu vendetta avesti
Vergine cuccia delle Grazie alunna.
L'empio servo tremò; con gli occhi al suolo
Udì la sua condanna. A lui non valse
Merito quadrilustre; a lui non valse
Zelo d'arcani uffici: in van per lui
Fu pregato e promesso; ei nudo andonne
Dell'assisa spogliato, ond'era un giorno
Venerabile al vulgo. Invan novello
Signor sperò; chè le pietose dame
Inorridiro, e del misfatto atroce
Odiâr l'autore. Il misero si giacque
Con la squallida prole, e con la nuda
Consorte a lato, su la via spargendo
Al passeggiere inutile lamento.
E tu vergine cuccia, idol placato
Dalle vittime umane, isti superba.

Il Mezzogiorno.

Ma il Parini era un uomo d'un carattere elevato, il quale, in mezzo alle rivoluzioni di cui fummo

testimonj, avea meritato e ottenuto il rispetto di tutte le parti. L'amore della libertà e quello della virtù si annidavano insieme nel suo cuore; di che si deriva quella nobiltà che risplende ne' suoi versi: e, sebbene assai pochi egli ne abbia composto sopra argomenti pubblici, si scorge nelle sue più piccole poesie l'uomo dabbene e il buon cittadino. Una leggiadra canzone a Silvia, che nel 1795 seguiva la moda del vestire alla *ghigliottina*, offre una rara mescolanza di grazie e di fermezza, di galanteria e d'indignazione. Il Parini fa vergognar la sua amica d'avere osato di pigliare un abito, il cui nome solo rammenta orribili misfatti; mostra il pericolo che si corre a dimesticarsi con immagini crudeli; e sì lo fa con un'ardenza d'animo, con una severità di virtù, con una paterna tenerezza, che rendono questa poesia sopra ogni altra eloquente e commoventissima.

Il Padre Onofrio Minzoni, da Ferrara, è uno di que' Religiosi, che, dotati di vera eloquenza e di estro nativo, si sono rinchiusi nella carriera ch'era lor mostra da' voti che aveano fatti. Egli non iscrisse quasi che poesie sacre; un grande ardimento d'invenzione ed una grande ricchezza d'immagini sono i pregi speciali che le fecero salire in istima. Nondimeno questa invenzione non si esercitava mai se non che a rinnovar soggetti già ricantati; e queste immagini, anche le più splendide,

erano sempre impiegate in un cerchio angusto. Il Minzoni non concepì l'idea di nessun grande poema sacro; egli non compose, pressappoco, che sonetti sulle solennità della Chiesa; e l'opere sue, qualunque sia la loro celebrità, non potranno mai divenir popolari.

Il primo ed il più famoso de' suoi sonetti è il seguente:

Quando Gesù con l'ultimo lamento
  Schiuse le tombe e la montagna scosse,
  Adamo rabbuffato e sonnolento
  Levò la testa, e sovra i piè rizzosse.
Le torbide pupille intorno mosse
  Piene di maraviglia e di spavento,
  E palpitando addimandò chi fosse
  Lui che pendeva insanguinato e spento.
Come lo seppe, alla rugosa fronte,
  Al crin canuto ed alle guance smorte
  Colla pentita man fe' danni ed onte.
Si volse lagrimando alla consorte,
  E gridò sì, che rimbombonne il monte:
  Io per te diedi al mio Signor la morte.

Molto lodato in Italia è pure un altro sonetto del Minzoni, ma in un genere differente: esso è burlesco sì per l'argomento e sì per le rime: del resto è un vero sonetto da frate, senza cuore, senza sensibilità. Egli si lagna della sua disgrazia di dover da sè solo provvedere a' bisogni di tutta la sua casa; si lagna della voracità di sua madre,

della gaglioffaggine d'un suo piccolo fratello, della civetteria delle sue sorelle, e di tutti i disturbi che gli cagionano questi malaugurati legami. Il suono di questi versi e le loro rime bizzarre, assai più che le idee, li rendettero celebri. Ad ogni modo, ecco il sonetto tutto intero per chi si diletta d'un sì fatto genere di poesia.

Una madre che sempre è malaticcia,
  E non ha parte che non sia malconcia,
  Pure si mangia un sacco di salsiccia,
  E si beve d'aceto una bigoncia;
Un pajo di sorelle, a cui stropiccia
  Amor le gote, ed i capegli acconcia,
  Ma nella testa impolverata e riccia
  Loro non lascia di cervello un'oncia;
Un piccolo fratello così gonzo,
  Che dalla micia non distingue il cuccio,
  L'acqua dal vino, dalla pappa il bronzo:
Ecco ciò di che spesso io mi corruccio:
  Que' poi che mi fann'ire il capo a zonzo,
  Sono un velo, una spada ed un cappuccio.
                Misero Onofriuccio,
  Va, corri, cerca un dottorato boja
  Che ti faccia tirar presto le cuoja.
                Sarai fuor d'ogni noja
  Quando trarratti del piovan nell'orto
  Ad ingrassar le rape il beccamorto.
                Ma prima che sul morto
  Coverti, o preti, di cenciose gonne
  Canticchiate tre volte Eleisonne,
                La Donna delle donne

Pregate, acciò che dentro all' occipizio
Mi resti un centellino di giudizio.

L'abate Giambattista Casti, morto, non è guari di tempo, in età molto matura, è annoverato fra i più fecondi scrittori d'Italia; ma la più parte delle sue opere non si ponno qui ricordare. La migliore è il suo poema eroicomico degli *Animali parlanti*, dove, innestando l'apologo sulla poesia epica, e, come Esopo, attribuendo le umane passioni ai bruti, gli riuscì di fare una lepidissima parodía di tutte le fasi delle rivoluzioni politiche, della millanteria de' bei sentimenti, della segreta cupidigia de' capi che si succedono l'uno all'altro, e della intolleranza di que' mestatori i quali, fuor del loro seno, non ammettono salute, e riguardano come principj eterni le massime alla moda. Egli ha rappresentato in un modo frizzante l'eloquenza demagogica del cane, il contegno aristocratico dell'orso, la dabbenaggine di un leone I.°, ed i vizj d'un leone II.°; ma lo scherzo è troppo prolungato; ed a me pare che sia difficile il sostenere la curiosità per un apologo di ventisei canti, d'oltre a secento versi ciascuno, massime che lo stile fiacco e trascurato del Casti non vale a tener viva l'attenzione.

Da ultimo arriviamo a Vincenzo Monti, ferrarese, riconosciuto oggigiorno in Italia ad una voce pel più grande de' suoi poeti viventi. Infinitamente mobile ad ogni cosa, irritabile, appassionato, egli è

sempre signoreggiato dal sentimento attuale; egli sente con veemenza tutto quello che sente, tutto quello che crede; vede gli oggetti a cui pensa; gli ha davanti a sè tutti intieri; e un linguaggio appropriato ed armonico è sempre a sua disposizione per dipignerli co' più vaghi colori. Persuaso che la poesia non è che una seconda specie di pittura, egli fa consistere tutta l' arte del poeta nel rendere sensibili agli occhi altrui i quadri che va creando la sua fantasia, talchè non si lascia cadere un verso che non porti un' immagine. Nudrito dello studio di Dante, egli rivestì la poesia italiana di quella nobile fierezza e severità ond' era adorna al suo primo nascere, e passa di quadro in quadro con una grandezza e dignità che a lui solo appartengono.

Di tutte le produzioni del Monti, la *Bassvilliana* è la più celebrata. Ugo Bassville era quell' inviato francese che fu trucidato a Roma dal popolo al principio della *rivoluzione*, per aver cercato, secondo che si accerta, di suscitarvi una sedizione contro il governo pontificio. Il Monti suppone che al momento della morte di Bassville, un subito pentimento il sottrasse al supplizio de' reprobi, meritatosi colle sue massime così dette filosofiche. Ma in pena de' suoi peccati, e in luogo del purgatorio, la divina giustizia lo condanna a trascorrere la Francia fino a tanto che quella regione abbia ricevuto un degno gastigo, ed a contemplare le sciagure ch' egli

medesimo avea contribuito a provocar sopra di essa colla rivoluzione. Un angelo del cielo guida Bassville di provincia in provincia per fargli vedere gli orrori di quel bel paese; quindi lo introduce in Parigi, ond'egli sia testimonio del supplicio di Luigi XVI; finalmente gli mostra tutti gli eserciti collegati in procinto di piombar sulla Francia per vendicare il sangue del suo Re. Ma le nuove circostanze politiche non permisero all'autore di terminare questa epopeja. Le cantiche pubblicate sono quattro, d'un trecento versi ciascuna, e scritte in terza rima come quelle di Dante. Ma queste cantiche, non essendo che un frammento del grande poema che avea concepito la mente del Monti, non si potrebbero sottomettere a critico esame, senza pericolo di cadere in un giudizio mal fondato. Lasciando adunque da parte ciò che riguarda l'invenzione, la condotta e i caratteri, e ristringendoci solo a quelle particolarità che anche in un frammento si possono notare, diremo che la *Bassvilliana* ha forse il vantaggio sopra ogni altro poema in quanto alla nobiltà della locuzione ed alla vaghezza del colorito. Nella cantica prima, l'anima di Bassville piglia congedo dal suo proprio corpo:

Poscia l'ultimo sguardo al corpo affisse,
  Già suo consorte in vita, a cui le vene
  Sdegno di zelo e di ragion trafisse;
Dormi in pace, dicendo, o di mie pene
  Caro compagno, infin che del gran die
  L'orrido squillo a risvegliar ti viene.

Lieve intanto la terra, e dolci e pie
Ti sien l aure e le pioggie; e a te non dica
Parole il passeggier scortesi e rie.
Oltre il rogo non vive ira nemica,
E nell'ospite suolo ov'io ti lasso,
Giuste son l'alme e la pietade è antica.

Nella Cantica II, Bassville entra in Parigi coll'angelo che lo guida, nel momento che precede al supplicio di Luigi XVI.

E l'ombra si stupía quinci vedendo
Lagrimoso il suo duca, e possedute
Quindi le strade da silenzio orrendo.
Muto de' bronzi il sacro squillo, e mute
L'opre del giorno, e muto lo stridore
Dell'aspre incudi e delle seghe argute.
Sol per tutto un bisbiglio ed un terrore,
Un domandare, un sogguardar sospetto,
Una mestizia che ti piomba al cuore.
E cupe voci di confuso affetto,
Voci di madre pie, che gl'innocenti
Figli si serran, trepidando, al petto.
Voci di spose che ai mariti ardenti
Contrastano l'uscita, e sulle soglie
Fan di lagrime intoppo e di lamenti.
Ma tenerezza e carità di moglie
Vinta è da furia di maggior possanza
Che dall'amplesso coniugal gli scioglie.

Altrove abbiam parlato delle tragedie del Monti, come di opere onde si onora il teatro moderno. Terminando le succinte e più rilevanti notizie che volevamo dare della letteratura italiana, ci gode

l'animo di poter raccogliere i nostri sguardi sopra un uomo di genio, il quale, essendo nel vigor dell'età, può arricchire ancora la sua lingua di eccellenti composizioni degne d'esser poste a lato di quelle de' più grandi maestri; particolarmente se, non seguendo che l'impulso d'una vera inspirazione, non sagrificherà a cosa niuna una fama destinata a valicare il corso de' secoli (*).

Noi procacciammo, per via di epiloghi e di frammenti, di far conoscere i poeti che per cinque secoli hanno illustrata la lingua italiana, o più presto di svegliar l'altrui curiosità e di sospignere i nostri lettori a studiarli da sè stessi. L'Italia possiede ancora un'altra specie di poeti, il cui fuggitivo ingegno non lascia dopo di sè verun monumento, ma cagiona forse a rincontro, nel primo istante, un diletto tanto più vivo; e noi non avremmo dato che un'idea molto imperfetta della poesia italiana, se non toccassimo pure un motto degl'improvvisatori. Il loro ingegno, il loro estro, l'entusiasmo che eccitano negli ascoltanti, sono tratti caratteristici della nazione italiana. In essi vedesi principalmente come la poesia è un linguaggio più immediato dell'anima

(*) Se vano errore non mi lusinga, gl'Italiani, e fors'anco il sig. Sismondi medesimo, mi sapranno grado della infedeltà con che mi sono ardito di traslatare il presente articolo, di cui per altro ho conservato la sostanza. — *Il Trad.*

e dell' immaginativa; come i pensieri prendono quella forma armoniosa infin dal loro nascere; e come la musica della favella e il colorito de' quadri sono talmente uniti a' concetti, che il poeta ha in versi uno spirito, ch' egli non avrebbe in prosa, e che colui medesimo che appena è degno d' essere ascoltato ne' suoi discorsi ordinarj, diventa facondo, seducente, e talvolta sublime, qualora si lascia trasportare a questa inspirazione.

L' improvvisare è un dono della natura, e un dono che sovente non s' accorda colle altre facoltà intellettuali. Quand' esso apparisce in un fanciullo, si procura di coltivare il suo spirito per mezzo dello studio, di fargli conoscere ogni cosa che può giovare alla poesia, come sono le scienze, la filosofia, la favola, la storia: ma questo dono del cielo stesso, questo secondo linguaggio più armonico che si sottopone senza sforzo alla forma dell' arte, è tale che nulla vi si può aggiugnere, nulla cambiare, e si lascia che si sviluppi da sè. I suoni chiamano de' suoni corrispondenti, le rime cadono spontaneamente ove n' è bisogno, e l' anima agitata non può farsi intendere che in versi, non altrimenti che una corda sonora, la quale, come è vibrata, si divide da sè medesima in parti armoniche, e non può mandar fuori che accordi.

Un improvvisatore domanda un tema alla sua udienza: i soggetti della mitologia e della religione,

l'istoria e le vicende correnti sono quelli senza dubbio che gli si danno più spesso d'ogni altro; ma queste quattro classi contengono più centinaja d'argomenti diversi che si ponno considerare come triti e comuni, e non bisogna credere che si renda un servigio al poeta con proporgli un soggetto ch'egli trattò già altra volta. Egli non sarebbe improvvisatore, se non si abbandonasse interamente all'impressione che riceve l'animo suo dal tema offerto, e se ricorresse alla sua memoria, anzichè alla sua concitazione. L'improvvisatore, ricevuto che ha il tema, si raccoglie in sè stesso un istante per osservarlo in tutte le vedute, e disegnar l'orditura del piccolo poema ch'egli è per comporre. Poi prèpara i primi versi, a fine di riscaldarsi nel recitarli, e di ridur l'anima in quella disposizione che forma di lui un essere novello. Dopo sei o sette minuti egli è pronto e comincia a cantare; e questo componimento istantaneo si estende benespesso a cinquecento e secento versi. I suoi occhi si travolgono, il suo volto s'infiamma, tutte le sue fibre sono agitate da quello spirito profetico ond'egli sembra invaso. Nulla a' tempi nostri può rappresentare in un modo più evidente la Pitia di Delfo, allorchè il Nume discendeva sopra di essa, e parlava per la di lei bocca.

Evvi un metro più facile, il medesimo di cui si valse il Metastasio nella sua canzonetta intitolata *La partenza*, il quale si adatta ad un'aria cono-

sciuta sotto il nome d'*aria degl' improvvisatori*, ed è quello ch' essi adoperano quando vogliono schivar fatica, o quando non si trovano ingegno da innalzarsi più alto. Questo metro consiste in strofette di quattro settenarj ciascuna, due de' quali rimano fra loro, e l' ultimo è tronco. Il canto sostiene e regola la prosodia, e, bisognando, copre anco i versi difettosi; dimanierachè questa maniera d' improvvisare s' accomoda anche a poeti mediocri. Ma non tutti gl' improvvisatori sogliono cantare; alcuni de' più celebri non hanno voce, e sono costretti di recitare i loro versi così rapidamente come se li leggessero; oltredichè i più valenti hanno per giuoco d' assoggettarsi a tutte le maggiori difficoltà del verseggiare. A piacimento di chi offre loro il tema, essi usano o la terza rima di Dante, o le ottave del Tasso, o qualunque altra forma non meno difficile; e si direbbe che questo sforzo di rimare e di verseggiare accresce la loro eloquenza e la fecondità della loro fantasia. Il celebre Gianni, il più maraviglioso di tutti gl' improvvisatori, non compose nulla nella calma del suo gabinetto che possa sostenere la sua immensa riputazione; ma quand' egli improvvisa, alcuni tachigrafi raccolgono i suoi versi, per farli poi correre in istampa; e il lettore, maravigliato, vi trova una sublimità di poesia, una ricchezza d' immagini, una forza d' eloquenza, e talvolta pure una profondità di pensieri, che lo pongono al

livello de' poeti che recarono maggior onore all' Italia. La famosa Corilla, che fu incoronata in Campidoglio, si facea soprattutto ammirare per la sua ridente fantasia, per la grazia, e spesso ancora per la festività. La Bandettini, di Modena, educata da un gesuita, imparò da lui le lingue antiche; si addomesticò coi Classici; s' applicò da poi alle scienze a fine d' essere in grado di cantare su tutti gli argomenti che le venissero proposti; e alimentò di cognizioni estesissime il suo talento poetico. La Fantastici, moglie d' un ricco orefice di Firenze, non attese a studi cotanto alti; ma sì bene avea ricevuto dal cielo un orecchio musicale, una immaginativa degna del nome ch' ella portava, ed una facilità, una facondia, a cui dava mirabile risalto una voce armoniosissima. La signora Mazzei, nata Landi, d' una delle migliori famiglie di Firenze, supera forse tutte l' altre per la fertilità della sua fantasia, per la purezza del suo stile, per l' armonia e la perfetta regolarità de' suoi versi. Ella non canta; tutta assorta nell' inventiva, e precorrendo sempre col pensiero alle parole, ella si mostra non curante della declamazione, e il suo recitare non è grazioso; ma come ella incomincia ad improvvisare, la lingua più armonica riceve ne' suoi versi nuove bellezze; e chi l' ode, è rapito, strascinato da quel magico torrente; pargli d' essere trasportato in un nuovo universo poetico, e si maraviglia di vedere

gli uomini parlare in tal guisa la favella degli Dei. Io la vidi trattare i soggetti più astrusi; caratterizzare in magnifiche ottave il genio di Dante, del Machiavelli, di Galileo; piagnere in terza rima l'andata gloria di Firenze e la sua distrutta libertà; improvvisare un frammento di tragedia sopra un soggetto non mai trattato innanzi da' poeti tragici, in maniera da far sentire in poche scene il nodo drammatico, e prevederne lo scioglimento; tessere cinque sonetti differenti sopra cinque temi disparatissimi, e sempre colle rime che le veníano date. Ma bisogna udir lei medesima per farsi un'idea del prodigioso impero di tanta eloquenza, e per rendersi persuaso che una nazione, in mezzo alla quale arde ancora questa fiamma d'inspirazione, non ha per anco trascorsa tutta la sua carriera letteraria, ed è forse riservata ad una gloria maggiore di quella che ha già conseguita.

FINE DEL VOLUME SECONDO ED ULTIMO.

TAVOLA ANALITICA

DELLE MATERIE

CONTENUTE IN QUESTO VOLUME.

CAPITOLO VIII.

Decadenza della Letteratura italiana nel secolo XVII. Secentisti.

CAPITOLO IX.

Secolo XVIII. — Metastasio.

CAPITOLO X.

Continuazione della Letteratura italiana nel secolo XVIII. Commedia. Goldoni.

CAPITOLO XI.

Continuazione della commedia italiana. Gozzi. Albergati. Avelloni. Federici. Gherardo de Rossi. Giraud. Pindemonti Giovanni.

CAPITOLO XII.

Alfieri.

CAPITOLO XIII.

Continuazione dell'Alfieri. Sua scuola.

CAPITOLO XIV.

Prosatori, Poeti epici e lirici dell'Italia nel secolo XVIII.

Fine della tavola del Volume secondo ed ultimo.

		ERRORI	CORREZIONI
		VOLUME PRIMO	
Fac. 8,	*lin.* 10 =	raffreddirlo	renderlo freddo
» 142	» 22 =	trovano	trova
» 307	» 14 =	298	278
		VOLUME SECONDO	
Fac. 197,	*lin.* 21 =	conoscere,	conoscere
» 213	» 24 =	cittadino,	cittadino;
» ivi	» 26 =	contese;	contese.

Da questa Tipografia è stata pubblicata la seguente Opera:

LO SPIRITO

DELLE LEGGI

DI

CARLO SECONDAT

BARONE

DI MONTESQUIEU

COLLE ANNOTAZIONI

DELL'ABATE

ANTONIO GENOVESI

Quest'opera benchè sia stata pubblicata nella stessa forma, carta e caratteri della *Biblioteca Scelta di opere italiane antiche e moderne*, pure non fa parte della medesima. Essa è compresa in *quattro soli volumi*, di pag. 1792, e porta in fronte il Ritratto dell'Autore; prezzo *lir.* 14. 00.

MILANO

TIPOGRAFIA DI GIO. SILVESTRI

1820.

Milano—1820—Ottobre.

Volumi finora pubblicati della BIBLIOTECA SCELTA *di Opere italiane antiche e moderne, in 16.° gr., carta sopraffina, e Ritratti degli Autori.*

1 al 9	BANDELLO. Novelle . .	lir.	27 00
10	PARABOSCO. I Diporti . . .	,,	2 50
11	ERIZZO. Sei giornate. . . .	,,	3 00
12	DE MORI. Novelle	,,	2 50
13	Novelle d'Autori Fiorentini.	,,	4 00
14 e 15	Novelle d'Autori Senesi.	,,	6 00
16 e 17	Ser GIO FIOR. Il Pecorone.	,,	5 00
18 e 19	LASCA. Novelle *con* Giunta.	,,	7 50
20 21 e 22	SACCHETTI. Novelle.	,,	7 50
23 al 26	BOCCACCIO, Decamerone.	,,	10 00
27	ARRIGHETTO da Settimello. .	,,	1 50
28	AMORETTI. Viaggio ai tre Laghi, *con rami*	,,	3 00
29	GIORDANI, Pietro. Prose . .	,,	1 50
30	NERI, Antonio. L'Arte Vetraria *corretta ed illustr da G. Donadelli.*	,,	2 00
31	PALCANI. Luigi. Prose, *con fig.*	,,	1 50
32	SCINA' Introduz alla fisica sper.	,,	1 25
33 al 42	PLUTARCO. Le Vite degli Uomini illustri volgarizzate dal Pompei, *coll'Indice generale mancante in molte edizioni*, vol. 10 .	,,	30 00
43 44	PANANTI. Il Poeta di teatro, Romanzo poetico, 2 vol. . .	,,	6 00
45	BERTÒLA. Viaggio sul Reno, *colla carta del corso del Reno.* .	,,	3 00
46	BERTÒLA. Filosofia della Storia.	,,	2 00
47	MONTI. Tragedie. *Edizione con notabili correzioni dell'Autore.*	,,	3 00
48 al 53	FILANGIERI. La Scienza della Legislaz one, *con Opuscoli scelti editi ed inediti*, ec. vol 6.	,,	18 00
54	VERRI, Carlo. Saggi di Agricoltura sui Gelsi e sulle Viti; *ediz. III.*	,,	2 50

55 Venini. Saggi della poesia lirica
56 antica e moderna, 2 vol. . „ 4 00
57 Verri, Alessandro. Notti romane
58 *con sei rami*, 2 vol. . . . „ 4 50
59 — Discorsi varj; *Elogio* ec. . „ 2 50
60 Cagnoli. Notizie astronomiche;
colla Vita dell'Autore e 3 *rami*. „ 4 00
61 Verri, Pietro. Opere filosofiche,
64 ec. 4 vol. coll'*Elogio* e *Ritratto*. „ 10 00
65 Gravina. Opere scelte italiane,
coll'*Elogio* ed il *Ritratto*. . „ 3 25
66 Denina. Delle Rivoluzioni d'Ita-
al lia, coll'aggiunta dell'Italia mo-
71 derna, vol. 6, col *Ritr*. e *Vita*. „ 18 00
72 Boccaccio. La Teseide . . „ 3 50
73 Cesari. Prose scelte. *col Ritr*. „ 3 00
74 Pandolfini. Governo della famiglia 1 25
75 Ariosto Orlando furioso Edizio-
76 ne formata sopra quella del 1532,
77 vol. 3, *coll'indice delle materie* ec. „ 10 50
78 Napione. Dell'uso e dei pregi della
79 lingua italiana, vol. 2, col *Ritr*. „ 6 00
80 Tacito. Opere trad. dal Davanzati
a colle giunte e supplimenti del Bro-
83 tier., trad. dal Pastore, vol. 4. „ 12 00
84 Pallavicino-Sforza. Arte della
Perfezion Cristiana; colla *Vita* ec. „ 4 00
85 Salvini. Prose Sacre; col Ritratto,
Vita dell'Autore, ed *aggiunte*. „ 4 00
86 Dante. La Divina Commedia, col
87 Comento del Biagioli. *Saranno tre*
88 *vol.; pubblicato il primo volume*. „ 5 50
89 Genovesi. Lezioni di Commercio,
90 ed opuscoli diversi; 2 *vol. col Ritr*.
91 Machiavelli. Opere tutte, con
al giunta di un nuovo indice generale
99 delle cose notabili. *Saranno* 9 *vol*.
100 Rime di Pentimento spirituale tra-
scelte dai Canzonieri Classici, ec.